



36. Biennale - 72



documenta 5 - 72



documenta 5 - 72



36. Biennale - 72

INHALT

Kunsthistorisches Institut der Universität Köln

VORWORT	1
EINLEITUNG	3
I. HISTORISCHE VORAUSSETZUNGEN FÜR DIE ENTSTEHUNG DER MODERNEN KUNSTAUSSTELLUNG	5
BIENNALE UND DOCUMENTA VON 1972	5
- EIN VERGLEICH -	9
1.2. Die "Weltausstellungen" des 19. Jahrhunderts	6
1.3. Die "München-Sensation"	7
1.4. Die Kölner "Armory-Show" von 1912	9
1.5. Die New Yorker "Armory-Show" von 1913	10
1.6. Die "Internationale Kunstausstellung Dresden" von 1926	11
II. DIE GESCHICHTE DER BIENNALE IN VENEZIG VON 1895 BIS 1972	12
II.1. Die erste Biennale von 1895 und ihre Entwicklung bis 1920	13
II.2. Die Biennale in Venedig von 1920 bis 1942	19
II.3. Die weitere Entwicklung der Biennale von 1948 bis 1972	21
III. DIE GESCHICHTE DER DOCUMENTA VON 1955 BIS 1972	25
an der	
III.1. Die 1. documenta von 1955	26
III.2. Die 2. documenta	29
III.3. Die 3. documenta	31
III.4. Die 4. documenta	33
III.5. Die 5. documenta von 1972	36
IV. DIE AUSSTELLUNGSORTE VENEZIG UND KASSEL	38
IV.1. Die 1. documenta	38
IV.2. Die 2. documenta	39
vorgelegt von Caroline Lehmann	
im März 1995	
V. DIE GEMEINSCHAFTLICHE AUSSTELLUNG BIENNALE UND DOCUMENTA IN 1972	42
V.1. Die Gemeinsame Ausstellung Biennale und Documenta	42
V.2. Die Gemeinsame Ausstellung auf der 36. Biennale	43
Gutachter: Prof. Dr. Hans Ost	

INHALT

VORWORT	1
EINLEITUNG	3
I. HISTORISCHE VORAUSSETZUNGEN FÜR DIE ENTSTEHUNG DER MODERNEN KUNSTAUSSTELLUNG	5
I.1. Die französischen "Salonausstellungen"	5
I.2. Die "Weltausstellungen" des 19. Jahrhunderts	6
I.3. Die "Münchner Sezession"	7
I.4. Die Kölner "Sonderbund-Ausstellung" von 1912	9
I.5. Die New Yorker "Armory-Show" von 1913	10
I.6. Die "Internationale Kunstausstellung Dresden" von 1926	11
II. DIE GESCHICHTE DER BIENNALE IN VENEDIG VON 1895 BIS 1972	12
II.1. Die erste Biennale von 1895 und ihre Entwicklung bis 1920	13
II.2. Die Biennalen zwischen den Weltkriegen von 1920 bis 1942	19
II.3. Die weitere Entwicklung der Biennale von 1948 bis 1972	21
III. DIE GESCHICHTE DER DOCUMENTA IN KASSEL VON 1955 BIS 1972	25
III.1. Die 1. documenta von 1955	26
III.2. Die 2. documenta von 1959	29
III.3. Die 3. documenta von 1964	31
III.4. Die 4. documenta von 1968	33
III.5. Die 5. documenta von 1972	36
IV. DIE AUSSTELLUNGSORTE VENEDIG UND KASSEL	38
IV.1. Die "Lagunenstadt" Venedig	38
IV.2. Die "Ruinenstadt" Kassel	39
V. DIE GREMIENBILDUNG BEI BIENNALE UND DOCUMENTA IN 1972	42
V.1. Die Gremienbildung auf der documenta 5	42
V.2. Die Gremienbildung auf der 36. Biennale	43

VORWORT

VI. DIE ORGANISATIONSFORMEN DER DOCUMENTA UND DER BIENNALE	45
VI.1. Die nationalen Länderkommissare	45
VI.2. Der "alleinverantwortliche" Ausstellungsleiter	46
VII. DIE THEMATISCHEN AUSSTELLUNGSKONZEPTIONEN.	50
VII.1. "Befragung der Realität - Bildwelten heute".	50
VII.2. "Opera o Comportamento"	52
VIII. DIE KÜNSTLERISCHEN STRÖMUNGEN AUF DOCUMENTA UND BIENNALE	54
VIII.1. Konzept-Art, Neuer Realismus und "Individuelle Mythologien".	54
VIII.2. "Werkkunst" und "Verhaltenskunst"	57
IX. DIE ÖFFENTLICHE WIRKUNG DER 36. BIENNALE UND DER 5. DOCUMENTA IM VERGLEICH DER PRESSERESONANZ.	59
X. SCHLUSSBETRACHTUNG.	67
XI.1 LITERATURVERZEICHNIS.	70
XII.1. ABBILDUNGSNACHWEIS DOCUMENTA 1972.	77
XII.2. ABBILDUNGSNACHWEIS BIENNALE 1972	78
XIII. INTERVIEWS	105

VORWORT

Den Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit einem Vergleich der beiden renommiertesten internationalen Ausstellungen zeitgenössischer Kunst bildete mein im Sommer 1993 unternommener Besuch der 45. Kunstbiennale in Venedig. In den "nationalen Pavillons" der "Giardini pubblici" waren zahlreiche - insgesamt 46 - Künstler vertreten, die mir bereits ein Jahr zuvor, 1992 auf der Kasseler documenta IX, aufgefallen waren. Spontan stellte sich bei mir die Assoziation "Biennale und documenta im Vergleich" ein.

Es stellte sich die grundsätzliche Frage, inwiefern sich diese beiden weltweit anerkannten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst berühren, oder ob sie als autonome Ausstellungsphänomene völlig unabhängig voneinander koexistieren. In diesem Zusammenhang erschien es interessant, die grundsätzlichen Unterschiede und Gemeinsamkeiten beider Ausstellungen zu untersuchen.

Da die beiden letzten Ausstellungen von 1992 und 1993 in Ermangelung einer historischen Distanz für eine wissenschaftliche Bearbeitung wenig geeignet erschienen, verfolgte ich, auf der Suche nach adäquaten Parametern für einen Vergleich, die historisch weiter zurückliegenden Ausstellungsunternehmungen. Meine Wahl fiel schließlich auf die 1972 von dem Schweizer Harald Szeemann ausgerichtete 5. documenta und die gleichzeitig ausgerichtete 36. Biennale von Venedig.

Die documenta 5 stellte - historisch betrachtet - in verschiedener Hinsicht ein "Novum" dar, hatte sie doch als "thematische Ausstellung" auf inhaltlicher sowie organisatorischer Ebene entscheidende Neuerungen eingeführt, die in der vorliegenden Arbeit analysiert werden sollen.

Gerade für die 5. documenta als Vergleichsgegenstand sprach des weiteren die Tatsache, daß sie zu ihrer Zeit eine der umstrittensten, mestdiskutierten Ausstellungen war, die das Interesse der Öffentlichkeit im besonderem Maße erregt hatte. Noch heute wird sie rückblickend von Fachleuten als eine der interessantesten documenta-Ausstellungen gewertet. Ihre Wirkung und Ausstrahlung ist immer dann relevant gewesen, wenn es um thematische Ausstellungen ging und geht.

Als direkter Vergleich für dieses Ausstellungsereignis bot sich nun die 36. Biennale im selben Jahr an, die ihrerseits erstmals mit einer, jedoch völlig anders gearteten "thematischen Ausstellung" auftrat. Besonders wegen dieser Koinzidenz bot sich der im folgenden unternommene Vergleich an.

Erste Recherchen ergaben, daß die Literatur, die sich mit einem direkten Vergleich von Biennale und documenta beschäftigt, nur wenige Beiträge umfaßt. In diesem Zusammenhang sind die Aufsätze von Fried Rosenstock¹ und Georges Boudaille² grundlegend, die die beiden Institutionen jedoch erst anlässlich der documenta 7 für das Jahr 1982 vergleichen. Die vorhandenen Abhandlungen über die Geschichte von Biennale und documenta verweisen zwar jeweils auf die "Konkurrenz-Veranstaltung", ohne allerdings auf die ausstellungsspezifischen Charakteristika genauer einzugehen. Die 1972 erschienenen Ausstellungsrezensionen sowie Pressebeiträge vergleichen die Institutionen nur im Hinblick auf spezielle Einzelfragen.

Dieser Umstand verwundert um so mehr, als beide Großausstellungen internationaler zeitgenössischer Kunst ein Renommée genießen, das einen Vergleich geradezu herausfordert.

Ein Wort des Dankes möchte ich an dieser Stelle all denen aussprechen, die mich durch ihre fachliche Beratung unterstützt haben; allen voran den Mitarbeitern des "Archivio Storico delle Arti contemporanee" in Venedig, besonders Herrn Osvaldo Denunzio, sowie den Mitarbeitern des documenta-Archivs in Kassel; des weiteren danke ich Herrn Dr. Harald Szeemann, Herrn Harald Kimpel, Frau Dr. Annette Lagler, Herrn Lothar Orzechowski, Frau Dr. Erika de Luigi, Frau Karin Stengel sowie Herrn Prof. Dr. Klaus Gallwitz für ihre Gesprächs- und Informationsbereitschaft. Für die Erstellung der Fotografien danke ich Herrn Edgar Restle.

¹ ROSENSTOCK, Fried, documenta und die italienische Position.

Vergleich documenta-Biennale: Ergebnisse einer kleinen Umfrage unter Künstlern und Kunstkritikern in: documenta, Trendmaker im internationalen Kunstbetrieb?, Kasseler Hochschulwoche 8, Hg. Volker Rattemeyer, Kassel, 1982.

² BOUDAILLE, Georges, Biennale de Paris: Ähnlichkeiten und Unterschiede zur documenta und Biennale di Venezia in: documenta - Trendmaker im internationalen Kunstbetrieb?, a.a.O.

EINLEITUNG

Die vorliegende Magister-Arbeit verfolgt das Ziel, die Ausstellungsphänomene Biennale und documenta anhand dieses exemplarisch herausgegriffenen Ausstellungsjahres, 1972, einander vergleichend gegenüberzustellen. Das einführende Kapitel, welches sich mit den Anfängen der modernen Kunstaussstellung, speziell dem Phänomen der französischen Salon-Ausstellungen, den großen internationalen "Weltausstellungen" sowie den Ausstellungen der "Münchner Sezession" beschäftigt, skizziert die Vorgeschichte der Biennale. Entsprechend wird die Vorgeschichte für die Entstehung der documenta anhand einiger für sie relevanter "Vorläufer", wie der Kölner Sonderbund-Ausstellung von 1912, der New Yorker Armory-Show von 1913 und der Dresdener Ausstellung von 1926 vorgestellt. Daran anschließend folgt die Geschichte dieser beiden Institutionen Biennale und documenta von ihren Anfängen bis zum Jahr 1972, um die spezifischen Unterschiede der 72'er Ausstellung zu ihren Vorgängerveranstaltungen stärker herauszustellen. Das für beide Großausstellungen relevante Thema des Standorts, also die Frage, warum sich Biennale und documenta gerade in Venedig und Kassel etablieren konnten, soll diesen ersten Themenkomplex abschließen.

Der zweite Abschnitt setzt sich konkret mit dem Ausstellungsjahr 1972 auseinander. Die 5. documenta und die 36. Biennale werden hier hinsichtlich ihrer charakteristischen Merkmale untersucht. Es geht dabei um die künstlerischen, organisatorischen und strukturellen Besonderheiten beider internationaler Kunstaussstellungen.

Beim Vergleich der Ausstellungsstruktur soll besonders auf Fragen der Gremienbildung und der Ausstellungsleitung eingegangen werden. Ein inhaltlicher Vergleich zwischen den jeweiligen Ausstellungen wird hinsichtlich ihrer Ausstellungskonzeption angestellt. In diesem Kontext sollen auch neue künstlerische Richtungen und Tendenzen auf beiden Ausstellungen angesprochen werden. Auf eine vollständige Analyse der 1972 vorherrschenden künstlerischen Tendenzen auf Biennale und documenta mußte im Rahmen dieser Arbeit verzichtet werden.

Abschließend wird die äußerst kontrovers geführte Debatte um Biennale und documenta anhand von exemplarisch ausgewählten Stimmen der deutschen und italienischen Presse von 1972 nachgezeichnet, um die zeitgenössische Einschätzung von Biennale und documenta herauszuarbeiten.

In der Schlußbetrachtung geht es um den Versuch, Biennale und documenta aus heutiger Sicht zu bewerten und damit die Grundlage für eine Neueinschätzung der weltweit renommierten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zu liefern. Diese Arbeit versteht sich auch als Anregung, die Diskussion über aktuelle Ausstellungsformen - auch über Biennale und documenta hinaus - wiederaufzunehmen.

Ausstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts, die von 1737-1848 im "Salon Carré" des Louvre veranstaltet wurden, verhalfen dem Kunstwerk zu mehr Autonomie.

"Mit ihm erhielt die Kunstausstellung eine neue Qualität, gewann das einzelne Kunstwerk erstmals eine Funktion des autonomen Wirkens, die bis dahin in einem bewußt geformten Schauzusammenhang selten oder überhaupt nicht möglich war."³ Im absolutistisch regierten Frankreich des 18. Jahrhunderts hatte der "Salon" eine dominante Stellung, indem er zentralistisch die offizielle Staatskunst repräsentierte. Die Ausstellungssystematik der Salon-Ausstellungen kann anhand der eigens zu diesem Zweck erstellten Ausstellungskataloge, die den Ursprung des modernen Katalogwesens bilden, rekonstruiert werden.⁴

Eine weitere ausstellungsgeschichtliche Innovation bestand darin, zunächst die Akademieausstellungen und später, ab 1737 auch die Salon-Ausstellungen einem öffentlichen Publikum vorzuführen. Mit dieser Öffnung der Salon-Ausstellungen kommt es zu dem Phänomen einer ästhetisch-kritisch ausgerichteten "Kunstkonversation". Diese und die aus der öffentlichen Meinung erwachsende "Ausstellungskritik", die später in den bekannten Salon-Kritiken Denis Diderots und Charles-Nicolas Cochin's ihren schriftlichen Niederschlag finden sollte, waren zwei für das neuzeitliche Ausstellungswesen konstituierende Faktoren. Die Situation der Kunstausstellung im 19. und 20. Jahrhundert in Europa ist in ihrer breiten Aufächerung nur vor dem Hintergrund

³ Der "Salon Carré" bestand in einem zweigeschossigen Raum in der Verlängerung der "Grande Galerie" des Louvre, vgl. Kock, Georg Friedrich, Die Kunstausstellung: Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts, Berlin 1967, S. 141ff.

⁴ Vgl. Eickhardt, Expositionen, Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München 1986, S. 12.

⁵ "Die große Neuerung der Akademieausstellungen in Paris [...] ist der Druck von Verzeichnissen der ausgestellten Werke, die dem Publikum zu den einzelnen Objekten den Namen und Rang des Künstlers, Titel und Inhalt der Darstellung, Format und Technik der Ausstellung nennen." In: Kock, Georg Friedrich, a.a.O., S. 113.

I. HISTORISCHE VORAUSSETZUNGEN FÜR DIE ENTSTEHUNG DER MODERNEN KUNSTAUSSTELLUNG

I.1. Die französischen "Salonausstellungen"

Die seit der Antike existierenden verschiedenartigsten Ausstellungsformen waren immer funktional auf einen bestimmten Zweck ausgerichtet. Erst die französischen Salon-Ausstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts, die von 1737-1848 im "Salon Carré"³ des Louvre veranstaltet wurden, verhalfen dem Kunstwerk zu mehr Autonomie.

"Mit ihm erhielt die Kunstaussstellung eine neue Qualität, gewann das einzelne Kunstwerk erstmals eine Funktion des autonomen Wirkens, die bis dahin in einem bewußt geformten Schauzusammenhang selten oder überhaupt nicht möglich war."⁴ Im absolutistisch regierten Frankreich des 18. Jahrhunderts hatte der "Salon" eine dominante Stellung, indem er zentralistisch die offizielle Staatskunst repräsentierte.

Die Ausstellungssystematik der Salon-Ausstellungen kann anhand der eigens zu diesem Zweck erstellten Ausstellungskataloge, die den Ursprung des modernen Katalogwesens bilden, rekonstruiert werden.⁵

Eine weitere ausstellungsgeschichtliche Innovation bestand darin, zunächst die Akademieausstellungen und später, ab 1737 auch die Salon-Ausstellungen einem öffentlichen Publikum vorzuführen. Mit dieser Öffnung der Salon-Ausstellungen kommt es zu dem Phänomen einer ästhetisch-kritisch ausgerichteten "Kunstkonversation". Diese und die aus der öffentlichen Meinung erwachsende "Ausstellungskritik", die später in den bekannten Salon-Kritiken Denis Diderots und Charles-Nicolas Cochin ihren schriftlichen Niederschlag finden sollte, waren zwei für das neuzeitliche Ausstellungswesen konstituierende Faktoren. Die Situation der Kunstaussstellung im 19. und 20. Jahrhundert in Europa ist in ihrer breiten Auffächerung nur vor dem Hintergrund

³ Der "Salon Carré" bestand in einem zweigeschossigen Raum in der Verlängerung der "Grande Galerie" des Louvre, vgl. KOCH, Georg Friedrich, Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967, S. 141f.

⁴ MAI, Ekkehard, Expositionen, Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München 1986, S.12.

⁵ "Die große Neuerung der Akademieausstellungen in Paris [...] ist der Druck von Verzeichnissen der ausgestellten Werke, die dem Publikum zu den einzelnen Objekten den Namen und Rang des Künstlers, Titel und Inhalt der Darstellung, Format und Technik der Ausführung nennen." in: KOCH, G.F., a.a.O., S.149.

der französischen Salon-Ausstellungen, der "Urmutter" allen modernen Ausstellungswesens zu begreifen, die den Ausgangspunkt für alle späteren, autonomen Kunstaussstellungen gebildet haben. "Im Pariser Akademiesalon, in dem zuerst diese Wesenszüge zum Vorschein kommen, wird die bis zum heutigen Tag gültige Form der Kunstaussstellung geboren. Wenn sie auch noch einiger Veränderung bedarf, so hat sie nicht nur ihrer inneren Struktur nach, sondern auch in ihrer Organisation alle wichtigen Züge der modernen Kunstaussstellung vorgeprägt [...]"⁶ Ohne diese durch den "Salon" geschaffenen Voraussetzungen ist die spätere Entwicklung zu einer - allerdings sowohl inhaltlich als auch funktional veränderten- internationalen Kunstaussstellung wie der "Biennale di Venezia" nicht denkbar.

I.2. Die "Weltausstellungen" des 19. Jahrhunderts

Eine weitere historische Voraussetzung für die Entstehung der Biennale bilden die seit 1851 veranstalteten Industrie- und Gewerbeausstellungen, die sogenannten "Weltausstellungen".

Die Mitte des 19. Jahrhunderts in London veranstaltete "Great Exhibition of the works of Industry of all Nations" stand ihrerseits in der Tradition der 1761 und 1796 in England und Frankreich ausgerichteten Gewerbe- und Industrieausstellungen. "Die Weltausstellungen [...] waren Manifestationen der Universalität des Wandels der Technik und Wissenschaft, der Bildung und Kunst, der Sozialpolitik und der internationalen Beziehungen. Die neuen Entwicklungstendenzen trafen auf den Weltausstellungen wie in einem Schnittpunkt zusammen."⁷ In ihnen konnte die Forderung nach "Internationalität" früher durchgesetzt werden als im Bereich der bildenden Kunst, wo man sich vorwiegend mit nationalen Ausstellungsereignissen beschäftigte. In dem politisch-wirtschaftlichen Prozeß der Industrialisierung bildeten die Weltausstellungen die "populärsten Selbstdarstellungen des ideenreichen, schöpferischen Industriebürgertums im 19. Jahrhundert."⁸ Der Sinnspruch der "großen Medaille", die an verdiente Techniker und Produzenten vergeben wurde, lautete seinerzeit: "Est etiam in magno quaedam respublica mundo" ("Auch im Ganzen der Welt

⁶ KOCH, G.F., a.a.O., S.255.

⁷ PLUM, Werner, Weltausstellungen im 19. Jahrhundert.: Schauspiel des sozio-kulturellen Wandels, Soziale und kulturelle Aspekte der Industrialisierung, Bonn, Bad Godesberg 1975, S.68.

⁸ PLUM, W., a.a.O., S.6.

erblüht uns eine Gemeinde"). In ihm spiegelt sich das politisch-gesellschaftliche Ideal einer "Einheit des Menschengeschlechtes", welches die Hoffnung auf eine universelle Völkerverbindung zum Ausdruck brachte. Die wesentliche Funktion der Weltausstellungen sieht Plum darin, "[...] im Zusammentragen vieler, sonst isoliert gebliebener und weit zerstreuter Einzelercheinungen der Technik, der Naturwissenschaft, des Handels, der Kunst in übersichtlichen Gesamtdarstellungen den Standort der neuen Industriegesellschaft" ⁹ bestimmt zu haben. Die Weltausstellungen zeichneten sich durch universale, interdisziplinäre Schauzusammenhänge aus, die dem Bildungsbürger die Kenntnis der neuesten Produkte menschlicher Leistungsfähigkeit vermitteln wollten. Besonders durch die Teilnahme von außereuropäischen Ländern, als Folge der englischen Kolonialpolitik, gerieten dabei auch andere Kulturkreise verstärkt in den Blickpunkt des Interesses. Die Weltausstellungen, die in unregelmäßigen Abständen zunächst in Europa und später auch in den Vereinigten Staaten veranstaltet wurden, befriedigten ein real existierendes Bedürfnis nach internationaler Kommunikation. Da die Weltausstellungen, die in erster Linie Industrieausstellungen waren, jeweils auch kleine Sektionen für die bildende Kunst bereitstellten, ergab sich hier zuerst die Situation eines internationalen Wettbewerbs, die sich in der Folgezeit inspirierend auf die Organisation der Biennale ausgewirkt haben kann. Der Einfluß der Weltausstellungen darf dort vermutet werden, wo sich die Frage nach der Organisation einer internationalen Kunstaussstellung stellt. Vor allem das "internationale Klima" dieser großangelegten Weltausstellungen hat sich hinsichtlich der internationalen Beteiligung der einzelnen Länder auf die Organisationsstruktur der Biennale vorbildhaft ausgewirkt.

1.3. Die "Münchener Sezession"

Während die Ausstellungsformen des 18. Jahrhunderts noch ganz in der Abhängigkeit von den Akademien als Veranstalter zu sehen sind, die "die offiziell gültige Auffassung von der Kunst" für sich reklamierten, entwickelten sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit den Sezessionsbewegungen in Deutschland und Österreich Ausstellungsformen, die sich gerade durch ihre anti-akademische Haltung auszeichneten. Besonders repräsentativ für die Situation der modernen Kunstaussstellung in den 80'er und 90'er Jahren des 19. Jahrhunderts waren die sich in

⁹ PLUM, W., a.a.O., S.11.

Europa formierenden Sezessionen, von denen besonders die Münchner Sezession, die im Jahr 1892 gegründet wurde, für das Zustandekommen der Biennale von Bedeutung gewesen ist.

Sowohl die Initiatoren der Londoner Industrieausstellung von 1851, die bei der "Demonstration nationaler Leistungsfähigkeit" das Ziel verfolgten, durch internationalen Wettbewerb die Leistungen der einzelnen Nationen zu konfrontieren und damit qualitativ zu steigern, als auch die Gründer der Münchener Sezession sahen, "[...] daß die Qualität der ausgestellten Kunst nur durch eine uneingeschränkte internationale Konkurrenz gewährleistet sei".¹⁰ Der Aspekt der "internationalen Konkurrenz" war bereits den Gründern der Münchner Sezession ein ganz besonderes Anliegen, wollten sie sich doch gerade aus diesem Grund von der älteren Künstlergeneration eines Lenbach, Kaulbach und Trübner absetzen, die die Beteiligung ausländischer Künstler abgelehnt hatten, um die eigenen, lokalen Interessen besser wahren zu können.

"Vor allem Bartolomeo Bezzi, ein relativ bekannter venezianischer Landschaftsmaler, setzte sich lebhaft für die Organisation und Durchführung der Biennale nach dem Münchener Vorbild ein, zumal er durch seine erfolgreiche Teilnahme an den Akademie- und Sezessionsausstellungen in München direkte Erfahrungen gesammelt hatte."¹¹

Auch in Berlin und Wien kommt es in den Jahren 1897 und 1898 zur Gründung von Sezessionen. Der Planungsprozeß der Biennale, der 1893 beginnt, fällt zeitlich in die Gründungsphase der Sezessionsbewegungen. Schon aufgrund dieser zeitlichen Parallelität kann davon ausgegangen werden, daß sich die italienischen "Gründerväter" der Biennale am deutschen Ausstellungssystem der Sezessionen orientiert haben.

Ähnlichkeiten in der Organisationsstruktur sieht Annette Lagler besonders von "der Form der Einladung an die beteiligten Künstler über die drastische Beschränkung der ausgestellten Werke bis hin zur Ähnlichkeit des Zentralpavillons mit dem Münchner Ausstellungsgebäude in der Prinzregentenstrasse."¹² Konkret äußert sich die Orientierung der Biennale am deutschen Ausstellungswesen der Münchner und Berliner Sezessionen in der Aufforderung an die Künstler Friedrich von Uhde und Max Liebermann, sich als "künstlerische Berater des nationalen Beitrags" an den ersten Biennalen zu beteiligen. Hinsichtlich ihrer künstlerischen Intention steht die Biennale

¹⁰ LAGLER, Annette, Biennale Venedig,- Der deutsche Beitrag und seine Theorie in der Chronologie von Zusammenkunft und Abgrenzung, Dissertation, Bochum, 1992, S.10/11.

¹¹ LAGLER, A., a.a.O., S.11.

¹² LAGLER, A., a.a.O., S.11.

jedoch im programmatischen Gegensatz zu den anti-akademisch ausgerichteten Sezessionsbewegungen. Hatten sich diese auf Initiative einiger Künstlerpersönlichkeiten gegründet, um als Gruppe gezielt ein eigenes künstlerisches Programm zu verfolgen, so stand die Biennale "[...] als städtisch eingerichtete Verkaufsausstellung einer solchen Auseinandersetzung um die Auffassung von Kunst neutral gegenüber."¹³ Aufgrund der hohen Beteiligung von Künstlern der venezianischen "Accademia delle belle arti" umgab die ersten Biennalen ein traditionalistisch-akademisches Flair.

1.4. Die Kölner "Sonderbund-Ausstellung" von 1912

Auch die Kasseler documenta steht ausstellungsgeschichtlich in der Tradition der Akademie- und Weltausstellungen. Hinsichtlich ihres Ausstellungsmodus können jedoch verschiedene Ausstellungen moderner Kunst für die Gründung der ersten documenta Pate gestanden haben. In diesem Kontext ist auf die 1912 in Köln ausgerichtete "Sonderbund-Ausstellung" zu verweisen, die in der Schlichtheit der Gestaltungsmittel in der Geschichte der modernen Kunstaussstellung eine Zäsur gesetzt hat. "Die Ausstellung ist ein purifizierter Raum, dessen Dekor die Kunst nicht mehr dem bürgerlichen Wohnstil einschmilzt, sondern den Bildern dient."¹⁴ Die in schlichtem Weiß gehaltenen Räume wurden nur durch schwarze Türrahmen und Sockel kontrastiert. "Manche Passage weist auf die schwarzen Leitlinien der ersten und zweiten documenta voraus."¹⁵ In der Kölner Sonderbund-Ausstellung wurden damals in einer eigens zu diesem Zweck errichteten Ausstellungshalle in moderner Glaskonstruktion an die 600 Gemälde sowie rund 60 Plastiken ausgestellt, die noch um eine Kollektion kunstgewerblicher Arbeiten der "Gilde" (Westdeutscher Bund für angewandte Kunst) ergänzt wurden. Die Veranstaltung war im Besonderen durch eine "retrospektive Abteilung, in der gewissermaßen die Quellen und Gründe moderner Stilsuche dargetan werden sollten [...] charakterisiert."¹⁶ Den strukturellen Zusammenhang zwischen der Kölner Sonderbund-Ausstellung und der ersten documenta sieht Eberhard Roters in ihrer umfassenden Zusammenstellung modernen

¹³ LAGLER, A., a.a.O., S.11.

¹⁴ SCHNECKENBURGER, Manfred, Idee und Institution, Tendenzen, Konzepte, Materialien, Pantheon Colleg, München 1983, S.7.

¹⁵ SCHNECKENBURGER, M., a.a.O., S.7.

¹⁶ MAI, E., a.a.O., S.45.

Kunstschaffens. "Die Sonderbund-Ausstellung ist die erste umfangreiche Zusammenfassung der Moderne und infolgedessen, obwohl dies wahrscheinlich den Veranstaltern nicht bewußt war, bereits retrospektiv. Die documenta 1 ist die zweite große Zusammenfassung der Moderne. Mit der Sonderbund-Ausstellung begründete die Moderne ihren Anspruch, mit der ersten documenta griff sie ihn wieder auf."¹⁷

I.5. Die New Yorker "Armory-Show" von 1913

Ein Jahr später, 1913, richtete Milton W. Brown in New York eine internationale Kunstausstellung ein, die gleichfalls durch ihre "nüchterne Präsentation" auffiel. Bereits hier hatte der Kontrast zwischen dem historischen Ausstellungsgebäude, einem alten Zeughaus, das der Ausstellung den Namen gab, und den neutral in Weiß gehaltenen Galerieräumen für eine aus heutiger Sicht sehr modern zu bewertende Ausstellungsatmosphäre gesorgt. Diese als "Armory-Show" in die Ausstellungsgeschichte eingegangene "International Exhibition of Modern Art" der "Association of American Painters and Sculptors", präsentierte ihrerzeit weit über hundert Künstler, wie z.B. Alexander Archipenko, Pierre Bonnard, Constantin Brancusi, Paul Cezanne, Gustave Courbet, Denis Maurice, Marcel Duchamp, Edward Hopper, Vincent Van Gogh und Wassily Kandinsky. "This sensationel exhibition which included examples of the most advanced movements in European art, was the first of it's kind held in the United States and was the result of more than a year's planning and organization by a small group of artists [...]"¹⁸ Die "Armory-Show" hatte in der Beteiligung von Künstlern aus Europa und Amerika Vorbildcharakter für die erste documenta. Neu war die Benutzung eines historischen Gebäudes, das von Milton W. Brown funktional eingerichtet worden war.

¹⁷ ROTERS, Eberhard, Ausstellungen, die Epoche machten, Stationen der Moderne, Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur im Martin-Gropius-Bau, 25.09.1988 bis 08.01.1989, S.17.

¹⁸ BROWN, Milton W., The Story of the Armory-Show, New York 1988, S.41.

I.6. Die "Internationale Kunstaussstellung Dresden" von 1926

Die von Werner Haftmann im Vorwort zur ersten documenta erwähnte "Internationale Kunstaussstellung Dresden" von 1926 war das letzte große Ausstellungsunternehmen vor dem Beginn des Dritten Reiches, das der zeitgenössischen Kunst gewidmet war. Sie unterteilte sich in eine "Ausländische Abteilung", mit den amerikanischen Künstlern Bryson Burroughs, Samuel Halpert und Kent Rockwell, Chester Beach, Florence Este, Childe Hassam, Stuart Davis, James Pryde u.v.a., eine "Deutsche Abteilung" mit Willy Baumeister, Max Beckmann und Lovis Corinth sowie eine "Dresdener Abteilung", in der u.a die Künstler Carl Bantzer, Paul Baum und Conrad Felixmüller zu sehen waren. Darüber hinaus wurden insgesamt über 900 Exponate aus internationaler Malerei und Plastik von europäischen und außereuropäischen Künstlern vorgeführt. Werner Haftmann schrieb 1955 über die Dresdener Ausstellung: "Es ist nahezu ein Menschenalter her, daß mit der Dresdener Ausstellung von 1926 ein ähnliches Unternehmen hierzulande versucht wurde [...]"¹⁹ Die von Prof. H. Tessenow architektonisch geplante und gestaltete Ausstellung beabsichtigte "die alten durch den Krieg unterbrochenen Kunsttraditionen wiederaufzunehmen."²⁰ "Aber wenn man auch den verständlichen Wunsch Ausdruck gegeben hat, nach langer Zeit zum erstenmal in Deutschland wieder Proben des künstlerischen Schaffens aus den meisten Kulturländern vorzuführen, so hat man sich doch nach Kräften bemüht, den ermüdenden Eindruck der Massendarbietung des großen Kunstmarktes zu vermeiden."²¹ Es ist davon auszugehen, daß sich auch die Dresdener Ausstellung besonders im Hinblick auf eine internationale Künstlerbeteiligung auf die Gründung der ersten documenta ausgewirkt hat.

¹⁹ AUSSTELLUNGSKATALOG DER DOCUMENTA 1, documenta: Kunst des XX. Jahrhunderts, Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel, Kassel, 15.7-18.9. 1955, München 1955, S.15.

²⁰ Ausst.Kat., Internationale Kunstaussstellung Dresden 1926, Jahresschau Deutscher Arbeit, Dresden 1926, S.5.

²¹ Ausst.Kat., a.a.O., S.5.

II. DIE GESCHICHTE DER BIENNALE IN Venedig VON 1895 BIS 1972

Die Idee, in Venedig eine internationale Kunstausstellung ins Leben zu rufen, soll, einer Anekdote zufolge, bei jenen allabendlichen Treffen in den Räumen des berühmten "Caffè Florian" an der Piazza San Marco ihren Ursprung gehabt haben, in denen sich Künstler, Kulturschaffende und kunstinteressierte Bürger am Anfang der 90'er Jahre des 19. Jahrhunderts trafen, um persönliche sowie städtische Anliegen zu diskutieren.²²

Daß es überhaupt zu einer Großausstellung kommen konnte, die nach ihrem 2-jährigen Ausstellungsturnus "Biennale" benannt wurde, läßt sich unter anderem auf die politisch-ökonomische Situation der Eingliederung Venedigs in den Staat Italien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückführen. "Die staatliche Neuorientierung und die durch die Grenzverschiebung bedingte neue wirtschaftliche Bedeutung Venedigs als damals östlichster Hafenstadt Italiens führten in den 70'er und 80'er Jahren des 19.

Jahrhunderts zu einem kommunalpolitischen Klima, das sich den Errungenschaften des technischen Fortschritts gegenüber aufgeschlossen zeigte und das gleichzeitig den alten Glanz der Metropole als See- und Handelsmacht wiederzubeleben versprach".²³

Diese neue Stellung der Stadt Venedig manifestierte sich zunächst in gezielten Investitionen in den Bereichen der Industrie und des Handels. Im Zuge dieser industriellen Erschließung Venedigs bemühte man sich auch um den Ausbau sozialer Einrichtungen wie z.B. das "Orfanotrofio maschile dei Gesuiti", das Waisenhaus der Jesuiten in Venedig. Durch diesen Entwicklungsprozeß sollte die kulturelle Bedeutung der Stadt Venedig, die seit jeher für Künstler und kunstinteressierte Bildungsreisende besonders attraktiv war, in verschiedenen Bereichen ausgebaut werden. Mit der finanziellen Unterstützung von industriellen Gruppen, wie vor allem der padovanischen

²² "Se ne cominciò a parlare nel 1892 nelle salette del caffè Florian, durante le chiacchiere quotidiane del gruppetto di intellettuali che allora formava l'élite culturale cittadina." in: Rizzi, Paolo/Di Martino, Enzo, Storia della Biennale 1895-1982, Milano 1982, S. 13.

²³ LAGLER, A., Biennale Venedig, Der deutsche Pavillon 1948-1988, Jahresring, Jahrbuch für Kunst und Literatur, Nr. 36, München 1989, S. 78.

Gruppe "Breda", konnte sich ein städtisches Vorhaben dieser Größenordnung überhaupt realisieren lassen."²⁴ Die Ausstellungssituation im Venedig des ausgehenden 19. Jahrhunderts war vergleichsweise unspektakulär; Ausstellungen bildender Kunst verbanden sich mit industriellen sowie kunstgewerblichen Ausstellungen. 1887 hatte es in Venedig eine von Paolo Fambri eingerichtete große nationale Malerei- und Skulptur Ausstellung gegeben, frühere, nationale Kunst- und Gewerbe-Ausstellungen wurden von den Städten Parma (1870), Mailand (1872), Neapel (1877) und Turin (1884) ausgerichtet. Darüberhinaus hat es, neben den jährlichen Akademie-Ausstellungen, Ende des 19. Jahrhunderts in Oberitalien keine bedeutenden Kunstaussstellungen gegeben. Rodolfo Pallucchini weist darauf hin, daß das venezianische Kulturleben des 19. Jahrhunderts weniger durch die künstlerische Kreativität als vielmehr durch das Überdenken historischer Ereignisse gekennzeichnet sei.²⁵

II.1 Die erste Biennale von 1895 und ihre Entwicklung bis 1920

Verfolgt man die Geschichte der "Biennale di Venezia" bis zu ihren Ursprüngen zurück, so stößt man auf das Datum des 19. April 1893, an dem ein administrativer Beschluß unter dem damals amtierenden Bürgermeister der Stadt, Riccardo Selvatico, die Einrichtung einer zunächst nationalen Kunstaussstellung im 2-Jahres-Turnus bekannt gibt, die anlässlich der Silberhochzeit von König Umberto I und Königin Margherita von Savoyen gegründet werden soll.²⁶ Bis zur eigentlichen Eröffnung am 30. April 1895 wurde das Statut der Biennale noch hinsichtlich zweier Faktoren entscheidend verändert: erstens wurde auf Anraten eines venezianischen Künstlers, Bartolomeo Bezzi, die bis dahin nationale in eine internationale Kunstaussstellung umfunktioniert, mit einer paritätischen Beteiligung italienischer und ausländischer Künstler; zweitens

²⁴ "Per la spinta di un uomo di cultura come Paolo Fambri e con l'appoggio di lungimiranti gruppi industriali (in primis i padovani Breda) il Veneto aveva adottato a Venezia una sua formula internazionale di grande prestigio [...]" in:

Rizzi / Di Martino, a.a.O., S.13.

²⁵ PALLUCCHINI, Rodolfo, Significato e Valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana, Florenz 1960 S.159.

²⁶ Die kommunale Verwaltung, der Riccardo Selvatico vorsah, hatte vorgeschlagen "[...] di istituire una Esposizione biennale artistica nazionale [...] a ricordo delle Nozze d'argento delle LL. MM. Umberto e Margherita". in: Bazzoni, Romolo, 60 Anni della Biennale di Venezia, Venezia 1962, S.13/14.

entschied man sich für die Etablierung einer "giuria di accettazione", also einer Jury, welche die Aufgabe hatte, die von den Künstlern eingereichten Arbeiten zu sichten und auszuwählen. Man beschloß, die Anzahl der Werke für jeden ausstellenden Künstler auf zwei Exponate zu limitieren, was angesichts der beschränkten Ausstellungs-räumlichkeiten im damals einzigen Pavillon auch praktische Gründe hatte. Eine weitere Ausstellungsmodalität bestand darin, daß keines der vorgestellten Werke schon einmal innerhalb Italiens ausgestellt sein durfte, und es wurde darüber hinaus explizit darauf hingewiesen, daß keine besondere Rücksicht auf venezianische oder in Venedig wohnende Künstler genommen werden dürfe.²⁷ Einen weiteren, festen Bestandteil des Regelwerkes der Biennale bildete von Anfang an die Vergabe von Preisen. Es handelte sich bei dieser ersten Ausstellung um sechs mit 5.000 oder 10.000 Lire dotierte Preise, die von der Stadt, der Regierung und der Provinz für herausragende künstlerische Arbeiten vergeben wurden; diese wurden durch weitere Preise der Sparkasse sowie durch den internationalen "Murano-Preis" ergänzt.

Darüber hinaus wurde ein sogenannter "Premio referendum popolare " von Seiten des Publikums an einen Künstler verliehen.

Der erste Preis, der auf der Biennale von einer internationalen Jury vergeben wurde, ging an den Künstler Francesco Paolo Michetti, der mit einem Tempera-Gemälde, "La figlia di Jorio", überzeugen konnte. Der Preis der Regierung wurde an Giovanni Segantini verliehen. Sein Gemälde, "Ritorno al paese natio" wurde für seine divisionistische Malweise hochgeschätzt, die um 1895 in Italien "revolutionären" Charakter hatte. Dieses Prinzip der Preisvergabe wurde in der Geschichte der Biennale bis 1968 beibehalten und im Verlauf der Jahre um neue Preise ergänzt. Erst die politisch-gesellschaftlichen Umbrüche Anfang der 70'er Jahre sorgten für die Abschaffung des Preis-Vergabesystems.

Der Gedanke an eine internationale Konkurrenz im Bereich der bildenden Kunst, welche durch die folgende Errichtung einzelner Länderpavillons auf dem Gelände der "Giardini di Castello" zum Ausdruck kommt, hat der Biennale von Venedig von Anfang an ein besonderes Gepräge gegeben. 1895 nahmen an der Biennale schließlich 15 Länder teil, die insgesamt 516 Werke, darunter 350 Gemälde sowie 100 Skulpturen, präsentierten,

²⁷ "Non era ammessa alcuna opera già esposta in Italia ed era detto esplicitamente che nessun particolare riguardo era dovuto ad artisti di Venezia o abitanti in città." in: Donaggio, Adriano, Biennale di Venezia, Un secolo di storia, in: Art e Dossier, Inserto redazionale allegato al n. 26, luglio-agosto, Firenze 1988, S.5.

von denen etwa die Hälfte von ausländischen, d.h. außeritalienischen Künstlern eingereicht wurde. Als bedeutende Künstler dieser ersten Biennale wären unter den Italienern die Künstler Giovanni Boldini, Domenico Morelli, Silvio Rotta, Piero Fragiaco und Ettore Tito zu nennen. Zusammenfassend betrachtet nimmt sich das venezianische Kunstklima am Ende des 19. Jahrhunderts eher provinziell aus, da das Vorherrschen der Akademie eine breitere Öffnung und Akzeptanz internationaler Kunsttendenzen verhinderte.²⁸ "La pittura veneziana era allora nelle salde mani dell'Accademia locale."²⁹

Für die Durchführung dieser ersten Biennale hatte sich der Generalsekretär, Antonio Fradeletto, europaweit Unterstützung für sein Vorhaben gesichert, in dem er die Franzosen Dubois und Moreau, die Engländer Burne-Jones und Leighton sowie die Deutschen Liebermann und Schoenleber, um nur die bekanntesten zu nennen, angeschrieben hatte, um sie für die gemeinsame Sache zu begeistern.³⁰ Als Ausstellungsort wurden alsbald die "Giardini di Castello", die öffentlichen Gärten, ausgewählt, in denen sich neben einer alten Reitbahn noch einen Konzertsaal befand, welcher für diese neue Nutzung abgerissen werden mußte. Unter der Leitung des Ingenieurs Enrico Trevisanato entstand der "Palazzo dell'Esposizione", der seinerzeit nur einen Hauptsaal und neun kleinere Säle umfaßte. Dieses zentrale Ausstellungsgebäude trug zunächst den Namen "Pro Arte", später wurde das Gebäude in "Italia" umbenannt. Die Innenausstattung der Räume entsprach weitgehend dem Stil der französischen Salon-Ausstellungen des späten 19. Jahrhunderts.³¹

Die erste Biennale zählte bereits über 200.000 Besucher, eine für die damalige Zeit astronomisch hohe Zahl. Die Biennale-Leitung hatte den wirtschaftlich interessanten Versuch unternommen, die Fahrkarten der staatlichen Eisenbahngesellschaft mit einem freien Eintritt zur "Esposizione internazionale d'arte" zu verknüpfen, was zu dieser hohen Zahl an Besuchern geführt haben mag.

Schon die erste Biennale löste mit einem Gemälde, dem "Supremo Convegno" des Torinesen Giacomo Grosso einen großen Skandal aus, der im hohen Maß zum Bekanntwerden und damit zum Erfolg der Institution "Biennale" beigetragen hat.

²⁸ RIZZI, Paolo/DI MARTINO, Enzo, Storia della Biennale 1895-1982, Mailand 1982, S.13.

²⁹ RIZZI/DI MARTINO, a.a.O., S.13.

³⁰ RIZZI/DI MARTINO, a.a.O., S.15.

³¹ Die mit dunklen Vorhängen drapierten Wände bildeten den Rahmen für eine überwiegend zweireihige Bildpräsentation.

Giacomo Grosso hatte als Motiv die Todesszene der Oper "Don Giovanni" dargestellt.³² Noch bevor die Ausstellung eröffnet wurde, war das skandalträchtige Bild in aller Munde. Die Entscheidung, das Bild aus Gründen der Moral abzulehnen oder zu akzeptieren, wollte der verantwortliche Bürgermeister, Selvatico, nicht alleine treffen. Also berief er eine Kommission ein, die über die Angelegenheit befinden sollte. Die Frage, ob der Bildgegenstand zu "obszön" sei, wurde von dieser Kommission einstimmig verneint: "no, il dipinto non reca oltraggio alla morale pubblica".³³ Sogar der Patriarch Giuseppe Sarto, der zukünftige Papst Pius X., äußerte sich besorgt zu diesem Vorfall. Selvatico setzte seine Entscheidung, Grosso auszustellen, letztendlich durch, und das Bild erhielt sogar den Preis des Publikums.

Der überragende Anklang, den diese erste Biennale bei den Besuchern und in der Fachwelt fand, bestätigte den Gedanken der Veranstalter, diese Kunstausstellung im 2-Jahre-Turnus fortzusetzen.³⁴

1897, im Jahr der zweiten Biennale, trug die Einführung sogenannter "concorsi per la critica d'arte", deren bekanntester Teilnehmer Ugo Ojetti war, zum Bekanntwerden und zur Verbreitung dieser neuen Ausstellungsidee bei.

Die dritte Biennale von 1899 zeichnete sich durch ihre Vorliebe für den Symbolismus aus, der von Künstlern wie von Stuck, Whistler und Knopff vertreten wurde. Die Abwesenheit der Impressionisten war rückblickend auffälligstes Merkmal der vierten Biennale, in der Rodin eine Sonderausstellung mit 20 Skulpturen erhielt. Die Ordnung der italienischen Ausstellungsräume nach Regionen kann als eine weitere Neuerung in der Ausstellungsstruktur gewertet werden. Bis zum Jahr 1909 waren die Biennalen wenig ereignisreich, repräsentieren vielmehr die in dieser Zeit in Italien vorherrschende akademische Kunst. In der Tat lassen sich unter den Künstlern der ersten Biennalen immer wieder Namen von Künstlern der "Accademia delle belle arti" vorweisen. Die Biennale von 1911 mußte um ein Jahr auf 1910 vorgezogen werden, um sich nicht mit

³² "Nel mezzo di una vasta cappella ardente, guarnita di manti neri e cosparsa di fiori e ceri, era deposto un feretro, dal quale emergeva il volto cadaverico di un uomo irrigidito nella morte, mentre cinque donne ignude, dalle membra fresche e giovanili, l'attorniavano in posa voluttuosa." in: RIZZI/DI MARTINO, a.a.O., S.18.

³³ RIZZI/DI MARTINO, a.a.O., S.18.

³⁴ "Il successo dell'Esposizione si delineò subito dopo la sua apertura; infatti per la prima volta in Italia si presentavano gruppi così cospicui di opere straniere - dell'Austria, del Belgio, della Danimarca, della Francia, della Germania, dell'Inghilterra, della Norvegia, dell'Olanda, della Russia, della Spagna, della Svezia e dell'Ungheria - forme d'arte del tutto nuove, almeno per il gran pubblico ignaro degli indirizzi artistici affermati all'estero". in: BAZZONI, R., a.a.O., S.24.

der für 1911 angesetzten "Biennale di Roma" zeitlich zu überschneiden. Erst mit der 9. Biennale von 1910 macht diese mittlerweile etablierte Ausstellung zeitgenössischer Kunst durch das von den Futuristen vom "Torre dell'orologio" verbreitete Manifest erneut von sich reden, in dem die Futuristen gegen die Stadt Venedig, deren romantische Atmosphäre ("chiaro di luna") sowie gegen die Biennale als Institution polemisieren.³⁵ Gustav Klimt, dem ein ganzer Saal gewidmet ist, wird eine Sonderschau von Auguste Renoir gegenübergestellt. Frankreich präsentiert eine Retrospektive von Courbet, eine weitere Retrospektive erfährt Monticelli. Rückblickend muß die Entscheidung Antonio Fradelettos, des Generalsekretärs dieser Biennale, ein Gemälde von Picasso aus dem "Palazzo Centrale" entfernt zu haben, "perchè con la sua novità avrebbe potuto scandalizzare il pubblico"³⁶, als geradezu anti-moderne Haltung angesehen werden. Es kann festgehalten werden, daß die ersten Biennalen bis 1912 den Charakter der typischen, offiziellen Salons hatten, die sich in ihrer künstlerischen Ausrichtung weit mehr an den Kunstmetropolen Wien und München orientierten, als an dem seinerzeit avantgardistischeren Paris. Dieser konservativen, traditionalistischen Ausrichtung entspricht auch das Faktum, daß die Impressionisten erst so verspätet auf der Biennale anzutreffen sind. Monet ist 1897 erstmals mit zwei Arbeiten vertreten, Renoir und Pissaro erscheinen 1903, Cézanne erfährt seine erste Huldigung erst 1920 und Van Gogh ist bereits 30 Jahre tot, als er 1920 erstmalig auf der Biennale ausgestellt wird. Im Gegensatz hierzu wird der mitteleuropäische Expressionismus bereits recht früh zur Kenntnis genommen und ausgestellt. Gustav Klimt erscheint bereits 1899, James Ensor wird 1901 dem Publikum vorgestellt, Emil Nolde 1910 für die Biennale entdeckt. 1914 ereignet sich in Venedig das, was man als den Anfang einer sogenannten "Anti-Biennale" bezeichnen kann. Die von der Jury ausgeschlossenen Künstler - Cadorin, Rossi, Springolo, Wolf-Ferrari, Zecchin, Martini, Martinazzi u.a.- hatten sich zusammengeschlossen, um im Hotel Excelsior am Lido auszustellen. Im explizit zu diesem Anlaß erschienenen Katalog heißt es hierzu: "Noi siamo consapevoli che il ritmo

³⁵ In der Protestkundgebung von F.T. Marinetti vom 27.4.1910 heißt es: "Noi ripudiamo l'antica Venezia, estenuata e sfatta da voluttà secolari, che pure noi amammo e possedemmo in un gran sogno nostalgico... Bruciamo le gondole, poltrone a dondolo per cretini, ed inalziamo fino al cielo l'imponente geometria dei ponti metallici e degli opifici chiomati di fumo, per abolire le curve cascanti delle vecchie architetture. Venga finalmente il regno della divina Luce Elettrica, a liberare Venezia dal suo venale chiaro di luna da camera ammobiliata!" in:

RIZZI/DI MARTINO, a.a.O., S.24.

³⁶ BAZZONI, Romolo, a.a.O., S.82.

della storia si alimenta perennemente di tendenze che si esauriscono e di altre che si determinano in arcane penombre prima di espandersi vittoriosamente alla gloria del sole; e attendiamo fidenti la nostra ora..."³⁷

Die Enttäuschung dieser jungen, von der Biennale-Jury nicht akzeptierten Künstler kulminierte letztlich in den ab 1920 von Nino Barbantini, einem jungen Juristen und Kunsthistoriker aus Ferrara inszenierten Anti-Biennale-Ausstellungen in der Ca' Pesaro. Die beiden letzten Vorkriegs-Biennalen von 1912 und 1914 verfolgten weiterhin das bewährte System der auf Einzelpersonen beschränkten Sonderausstellungen, den sogenannten "personali". Die räumliche Situation in den Pavillons erlaubte es nicht mehr, alle eingereichten Arbeiten auszustellen. Von 1127 eingereichten Arbeiten konnten 1914 beispielsweise nur 141 ausgestellt werden, d.h. gerade 13% der zur Auswahl stehenden Werke. Die Eröffnung der verschiedenen Länderpavillons, die sukzessive in den "Giardini" entstanden und die damit eng verbundene Präsenz der europäischen Königshäuser können am Anfang des 20. Jahrhunderts als die besonderen Ereignisse des venezianischen Ausstellungslebens gewertet werden. Rückblickend ist festzustellen, daß die Biennalen vor dem Beginn des ersten Weltkrieges insgesamt nicht als avantgardistisch-progressiv einzustufen sind, da sie die jeweils neuesten Tendenzen der Zeit, wie z.B. den Impressionismus, das Phänomen van Gogh, die Pointillisten, die Bewegung der Fauves, die Dresdener "Brücke", die Anfänge des Kubismus mit Picasso und Braque nicht oder nur mit großer zeitlicher Verzögerung aufgenommen haben.³⁸

Die Geschichte der Biennalen bis 1914 ist, wie gezeigt wurde, hinsichtlich avantgardistischer Strömungen mehr durch nicht wahrgenommene Gelegenheiten charakterisiert, als durch das Aufspüren innovativer Kunsttendenzen.

³⁷ Rizzi/Di MARTINO, a.a.O., S.21.

³⁸ "[...] nel 1905 al Salon D'Automne a Parigi avevano fatto la loro apparizione i fauves, mentre a Dresda si formava il gruppetto della Brücke; nel 1907 il "Bonheur de Vivre" di Matisse aveva provocato scandalo al Salon des Indépendants." in: Rizzi/Di Martino, a.a.O., S.26.

II.2. Die Biennalen zwischen den Weltkriegen von 1920 bis 1942

Aufgrund der kriegerischen Auseinandersetzungen in Europa mußten die Biennalen von 1916 und 1918 ausfallen. Erst 1920 konnte der reguläre Ausstellungsbetrieb wieder aufgenommen werden. Unter der "presidenza" von Giovanni Bordiga und dem neuen Generalsekretär Vittorio Pica konstituierte sich eine neue Ausstellungsperiode.

1920 sah sich die neue Leitung der Biennale mit dem Umstand konfrontiert, daß alle vormals avantgardistischen Strömungen bereits zeitlich überholt waren und damit etwas "Klassisches" an sich hatten. Als modernste Tendenz in der Malerei galt allgemein die "pittura metafisica", deren markantester Vertreter Giorgio de Chirico war. Auf italienischer Seite erfuhren auch die Künstler Ciardi, Mancini und Novellini die höchste Wertschätzung. Tendenziell herrschte der Stil des 19. Jahrhunderts vor, der sich in bürgerlich-dekadenter und spätsymbolistischer Malerei manifestierte.

Anläßlich der XIII. Biennale von 1922 ergab sich eine organisatorische Veränderung. Vittorio Pica wurde von Seiten der "nuova giunta comunale" ein leitender Rat, der "Consiglio direttivo", an die Seite gestellt, der 7 Mitglieder umfaßte und der die als "zu kühn" angesehenen Entscheidungen Pica's, auf der XIII. Biennale 12 Werke von Amedeo Modigliani und 6 Werke von Kees Van Dongen auszustellen, kontrollieren sollte. Im deutschen Pavillon präsentierte der Länderkommissar die expressionistischen Künstler Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein und Barlach, neben Werken von Kokoschka, Corinth und Slevogt. Die anschließenden Biennalen unter Vittorio Pica von 1924 und 1926 waren insgesamt konformistischer angelegt. Man rekurrierte auf zumeist als "etabliert" angesehene Künstler, ein Phänomen, welches tendenziell für alle Biennalen dieser Jahrzehnte Gültigkeit beanspruchen kann.

In der Mitte der 20'er Jahre begann sich das politische Klima Italiens auf die Ausstellungssituation niederzuschlagen. Diese Zeit gilt als krisengeprägte Phase der Biennale, in der auch die Besucherzahlen permanent abnahmen. Hatte man 1912 noch 431.000 Besucher zählen können, so erreichte man 1928, nicht einmal mehr die Hälfte, nämlich 172.000 Besucher. Ein Hauptereignis der ersten Nachkriegs-Biennale von 1920 war die Wiedereröffnung des russischen Pavillons mit Werken von Archipenko. Das Debut der Suprematisten Malewitsch und Rotschenko leitete auf dieser Biennale eine

neue Ausstellungssäle ein. Vittorio Pica wurde 1928 von Antonio Maraini, einem bekannten italienischen Kunstkritiker, abgelöst.

1930 war vor allem das in der "Gazzetta Ufficiale" erschienene "decreto di costituzione dell'ente autonomo La Biennale di Venezia" politisch relevant. Dieses beinhaltete die Abgabe der Administration von der Kommune Venedig an den italienischen Staat. Durch diesen Verwaltungsakt wurde die "Freiheit der Künste" für die folgenden Jahre dem Diktat der faschistischen Partei Mussolinis unterstellt, welche ihren ideologischen Einfluß in allen Bereichen geltend machte. Diese Neuregelung hatte zwangsläufig auch eine Neubesetzung der Ämter zur Folge. Präsident wurde Giuseppe Volpi, Mitglieder des "Neuen Rats" Ciardi, Piacentini, Maraini und Zorzi. Auch die Vergabe von Preisen war von nun an Sache der Partei. Der mit 40.000 Lira dotierte "Preis der faschistischen Partei" wurde 1930 an Aldo Carpanelli und Ennio Pozzi für ihre Arbeiten vergeben.

Gleich zu Beginn der 30'er Jahre wurde das kulturelle Ereignis "Biennale" um drei wesentliche Bereiche erweitert. Unter Adriano Lualdi wurde zunächst 1930 das "Festival della Musica" ins Leben gerufen. Aufgrund der großen Resonanz, die diese Maßnahme fand, wurde das Spektrum 1932 um die "Mostra del Cinema", die Filmfestspiele, erweitert. Den Abschluß dieser kulturellen Auffächerung bildete das 1934 gegründete "Festival del Teatro". Mit diesen wesentlichen Neugründungen, die schon bald jährlich veranstaltet wurden, konnte sich die Stadt Venedig eines immer stärker anwachsenden Kulturtourismus erfreuen.

In den 30'er Jahren wurde das Ausstellungsgelände der "Giardini di Castello" um den amerikanischen (1930), den dänischen (1932), den jugoslawischen (1930) und den rumänischen Pavillon (1938) erweitert. Die herausragenden Künstler von 1930 waren unter den Italienern Gino Severini, Filippo De Pisis, Carlo Carrà, Giovanni Campigli, Massimo Casorati und Giulio Sironi. Amedeo Modigliani und Ettore Tito sind die Großausstellungen im italienischen Pavillon dieses Jahrgangs gewidmet. Die folgenden Ausstellungen der Biennale orientieren sich am Beispiel dieser 17. Biennale von 1930 und bieten keine wesentlichen Neuerungen des Ausstellungsprinzips. 1935 fand, als Zwischenbilanz, ein Rückblick auf 40 Jahre Ausstellungsgeschichte mit großer Publikumsbeteiligung statt. Grundsätzlich waren die 30'er Jahre jedoch von den politischen Ereignissen geprägt, die, von Rom ausgehend, ganz Italien erfaßten. Der italienische Faschismus unter Mussolini wirkte sich, mehr oder weniger explizit, auch auf die Entscheidungen der Biennale-Leitung aus. Dies belegt auch die Behauptung Rizzis, daß die Biennale weniger politisch beeinflußt wurde als andere kulturelle

Institutionen, jedoch nicht völlig frei von diesem Einfluß war.³⁹ Anlässlich der politischen Gespräche mit Benito Mussolini 1934 besuchte auch Adolf Hitler die Biennale. Dieser Besuch stellte Augenzeugen zufolge einen Affront gegenüber der Biennale-Leitung dar, da Hitler es abgelehnt hatte, eine von dieser ausgewählten künstlerischen Beitrag als Geschenk anzunehmen und stattdessen einen anderen Künstler favorisierte. 1940 stand die internationale Kunstaussstellung ganz unter dem Schock der kriegesischen Auseinandersetzungen, 1942 kam der Ausstellungsbetrieb schließlich völlig zum Erliegen. Ende 1943 besetzte die faschistische "Cinecittà" das Terrain der "Giardini", um dort propagandistische Filme zu produzieren.

II.3. Die weitere Entwicklung der Biennale von 1948 bis 1972

Erneut konnte es 1944 und 1946 aufgrund der Ereignisse des zweiten Weltkrieges nicht zur Realisation von zwei Biennalen kommen. Der reguläre Ausstellungsbetrieb wurde erst 1948 unter Giovanni Ponti und Rodolfo Pallucchini, dem später bekanntesten Erforscher der venezianischen Malerei des 15.-18.Jh., fortgesetzt. Diese erste Nachkriegs-Biennale wird von Rizzi und Di Martino in ihrer Abhandlung als eine der größten und vollständigsten Ausstellungen bewertet.⁴⁰

Auch die künstlerische Situation Venedigs hatte sich zu diesem Zeitpunkt entscheidend geändert. Viele neue Namen bewegten die Kunstszenen Italiens, darunter De Luigi, Vedova, Pizzinato, Santomaso, Viani, Musil und Turcato. Pallucchini setzte sich als Generalsekretär für eine rückblickende und zusammenfassende Biennale ein, die einerseits die durch die Kriegsunterbrechung entstandene Lücke schließen sollte, andererseits die während des Faschismus ausgeklammerten avantgardistischen Strömungen zu reintegrieren versuchte. Pallucchini war es auch, der Peggy Guggenheim dazu bewegen konnte, ihre bedeutende Sammlung avantgardistischer Kunst nach Venedig zu transferieren, die sich heute im "Palazzo Venier dei Leoni" befindet. Besonders ins Auge fielen 1948 die drei Hauptvertreter der metaphysischen

³⁹ "La Biennale, in verità, non subì gravi menomazioni, o ne subì meno che altre istituzioni. Venezia, con la sua tradizione di scetticismo o comunque di disincanto, cercò sempre di smorzare gli eccessi della retorica mussoliniana [...] Per certi versi Venezia rimase un'oasi di europeismo in un Paese che aveva scelto la strada dell'autarchia (economica ma anche culturale)" in: RIZZI/ DI MARTINO, a.a.O., S.40.

⁴⁰ "A ripensarci oggi, la Biennale del 1948 - prima del dopoguerra-fu probabilmente la più grande e la più completa mostra mai allestita al mondo di arte moderna." in: RIZZI/DI MARTINO, a.a.O., S.46.

Malerei, De Chirico, Carrà und Morandi, die mit Werken aus dem ersten Jahrzehnt vertreten waren. Die Besucherzahlen von 1948 - es waren annähernd 216.000 - waren unerwartet hoch und konnten von den folgenden 11 Biennalen nicht mehr erreicht werden. Erst 1972 hatte die Biennale wieder über 200.000 Besucher.

Das Erscheinungsbild der Biennale wurde 1948 maßgeblich durch Carlo Scarpa, einen venezianischen Architekten geprägt, der für die Biennale sieben Räume ausgestattet hatte. Eine Äußerung über Scarpas Innendekorationen lautet 1958: "[...] ambienti dimensionalmente e luminosamente conformi al carattere dei quadri e delle sculture."⁴¹

Besondere Wertschätzung erfuhr Scarpa's venezolanischer Pavillon, der 1954 anlässlich der XXVII. Biennale eröffnet werden sollte, aber erst 1956 fertiggestellt wurde. Und an anderer Stelle heißt es diesbezüglich: "Altri architetti e designers contribuirono agli allestimenti delle Biennali del dopoguerra (Gardella, Albini, Boriani ecc.) ma è indubitabile che è Carlo Scarpa a dare la sua impronta geniale all'arredo espositivo."⁴²

In den 50'er Jahren entwickelte sich Venedig mit seinen kulturellen Aktivitäten zu einer weltweit anerkannten "Kultur-Metropole", die von allen bedeutenden Persönlichkeiten der Zeit frequentiert wurde. Elio Zorzi gründete 1950 die Zeitschrift "La Biennale", die fortan regelmäßig erschien und der Institution Biennale als kunstwissenschaftliches "Forum" diente. Bis zur Mitte der 50'er Jahre stellte sich die Biennale in allen ihren Bereichen, Theater, Film und Musik tendenziell progressiv dar. Aber schon nach den ersten Jahren einer "Öffnung" oder "kulturellen Rekapitulation" wurden die Interessenskonflikte zwischen innovativen und traditionalistischen Kräften immer schärfer, so daß sich vor allem die Kunstaussstellung einer allgemeinen Polemik ausgeliefert sah. Daß die Biennale immer auch als politisches - und nicht nur als rein künstlerisches - Forum fungierte, zeigten im Verlauf der Jahre verschiedene Episoden. 1954 distanzierte sich beispielsweise Jugoslawien vom sozialistischen Realismus und präsentierte abstrakte, informelle Kunst, eine Analogie zum politischen anti-sowjetischen Kurs Titos. 1964 kam es zu einer scharfen Konkurrenz zwischen den Vereinigten Staaten und Frankreich, da die amerikanische "Pop-Art" in so großem Umfang präsent war, daß sie die bis dahin vorherrschende französische Kunst fast völlig verdrängte. Viel später, 1976, stellte der deutsche Pavillon Joseph Beuys aus und nahm damit eine überaus kritische Haltung zu Ideologie von Konsum, wirtschaftlicher und technischer

⁴¹ RIZZI/DI MARTINO, a.a.O., S.47.

⁴² RIZZI/DI MARTINO, a.a.O., S.47.

Potenz ein, wie sie in der Bundesrepublik herrschte. Künstlerisch vorherrschend waren in den 50'er Jahren vor allem die Abstrakten, vertreten durch die italienischen Künstler Viani, Morlotti, Reggiani, Afro, Vedova und Soldati, um nur einige exemplarisch zu nennen. Ihnen standen jedoch weiterhin Künstler der figurativen Malerei gegenüber, wie z.B. Casorati, Saetti oder Marini. Bis zur letzten Biennale unter Pallucchini, 1956, handelte es sich um durchaus repräsentative Ausstellungen, die den Stand der künstlerischen Produktion dieser Jahre in Italien und Europa widerspiegeln. 1956 vollzog sich abermals ein Amtswechsel in der Biennale-Leitung. Rodolfo Pallucchini wurde durch Gian Alberto Dell'Acqua ersetzt. Bis 1962 herrschte die bereits in den 50'er Jahren aufgekommene Malerei des "Informel" vor, die 1960 mit Fautrier ihren Kulminationspunkt gefunden hatte. Unter der Leitung von Leo Castelli und Ileana Sonnabend wurde die Hauptattraktion dieser 32. Biennale vorbereitet. Da die Ausstellungsfläche in den "Giardini pubblici" für die umfangreiche Präsentation nicht ausreichte, wurde sie in den ehemaligen Sitz des amerikanischen Konsulates am Canale Grande verlegt. Alan Solomon, der amerikanische Kommissar, überraschte das Publikum mit Werken von Rauschenberg, Oldenburg, Dine und Chamberlain. Die eigentliche "Revolution" ging jedoch von den Künstlern der Pop-Art aus, die 1964 auf der Biennale debütierten.⁴³ An der Seite dieser überwältigenden Show der neuen Pop-Art Künstler mußten alle anderen künstlerischen Tendenzen zwangsläufig in den Hintergrund treten. Neben den Vertretern der Pop-Art dominierten Künstler der "Neuen Figuration". Bei den Italienern stand Alberto Giacometti im Zentrum des Interesses, der mit dem "Gran Premio" ausgezeichnet wurde. Erstmals konnten die Brasilianer in einem eigenen Pavillon ausstellen.

Das Jahr 1966 stand ganz im Zeichen der kinetischen sowie programmatischen Kunst. Aber auch die Op-art sorgte zu diesem Zeitpunkt für Furore. Julio Le Parc, ein Franco-Argentinier, war die herausragende Künstlerpersönlichkeit dieses Jahres und konnte mit seinen skurrilen Objekten Besucher und Jury gleichermaßen überzeugen, die ihm den großen Preis zudachte.

1968, im Jahr der großen internationalen Studentenrevolten, war die Situation in Venedig zwar angespannt, aber zu gravierenden Vorfällen kam es trotz Proteststimmung nicht. Während sich in ganz Italien im Bereich der Kunst

⁴³ "Ma nessuno si attendeva una "rivoluzione" così radicale come quella che avvenne nel giugno 1964 a Venezia, con il clamoroso avvento della Pop Art americana." in: RIZZI/DI MARTINO, a.a.O., S.55.

Veränderungen ankündigten - in Rom gab es umfangreiche Proteste der Jugend gegen die "Galleria d'arte moderna", in Mailand wurde von revoltierenden Studenten die Triennale besetzt⁴⁴, - blieb es in Venedig verhältnismäßig ruhig. Nichtsdestoweniger hatte die Stadt Venedig um San Marco ein beeindruckendes Polizeiaufgebot in Stellung gebracht, da in der Stadt Protestrufe wie "Biennale dei padroni, bruceremo i tuoi Padiglioni" zu hören waren. Aber von dem Umstand abgesehen, daß einige Künstler ihre Arbeiten entweder zurückzogen oder aber mit Tüchern verhüllten, kam es am Tag der Eröffnung zu keinen dramatischen Ereignissen. Prämiert wurden, wie bereits 1966, verschiedene Op-Art Künstler, Schöffers und Riley. Arman, Yves Klein und Peire zählten zu den begehrtesten Künstlern. In der Folge der 68'er Ereignisse wurden Überlegungen angestellt, wie die Institution "Biennale" reformiert werden könnte. Die Reformierung des Statuts der Biennale erfolgte aufgrund der politischen Situation aber erst im Jahr 1973.

Umbro Apollonio, der Generalsekretär der 35. Biennale von 1970, galt als Befürworter einer "Avantgarde der Wahrnehmung". Innerhalb der italienischen Kunst waren es die Strömungen der "arte concettuale", der "arte povera" sowie die Tendenz einer "Wahrnehmungskunst", die neben verschiedenen Aktionsformen des "Happenings" auf dieser Biennale besondere Resonanz fanden. Großen Erfolg hatte die Sonderausstellung "Proposte per una Biennale sperimentale", die erst einen Monat nach der offiziellen Eröffnung dem Publikum zugänglich gemacht werden konnte. Insgesamt fand diese 35. Biennale jedoch im Vergleich zu ihrer Vorläuferin weniger Anklang. Im Vorfeld der 36. Biennale von 1972 wurde abermals ein Positionswechsel vollzogen; Filippo Longo wurde neuer Generalsekretär. Longo nominierte Mario Penelope, der sich selbst zum "organizzatore culturale" ernannte, zum Vize-Kommissar für den Bereich der bildenden Kunst der 36. Biennale. Penelope bereitete in der Ca' Pesaro die Graphik-Ausstellung "Aspetti della grafica oggi" vor, welche allgemein als Zeichen für eine neue Biennale angesehen wurde. Er stellte der Biennale ein allgemeines Thema, welches allen ausstellenden Ländern als Leitfaden dienen sollte. Damit erhielt diese Biennale zwar eine neue Struktur, die jedoch nicht konsequent umgesetzt wurde, wie es das Leitthema eigentlich erforderte.

⁴⁴ Arnold Böcklin (1827-1901) studierte von 1849-1854 an der Kasseler Kunstakademie Malerei und

⁴⁴ Die Mailänder Triennale war eine seit 1951 stattfindende internationale Kunsthandwerksausstellung. Dieter, Dokumente Dokumente, 1955-68, Kassel 1972, S. 172.

Allgemein wurde die 36. Biennale als moderate, pluralistische Veranstaltung gesehen, die durch eine Skulpturen-Präsentation "Sculture nella città", welche in der ganzen Stadt verteilt zu sehen waren, und vor allem durch eine großangelegte Retrospektive der Kunst des 20. Jahrhunderts "Capolavori del XX. Secolo" im Museo Correr von sich reden machte. Erwähnenswert ist neben diesen Rahmenveranstaltungen auch eine Grafik-Schau in der Ca' Pesaro, "Grafica d'oggi", in der es um die Vorstellung experimenteller Techniken ging. Ergänzt wurden diese Sonderausstellungen weiterhin um eine Ausstellung in der aufgelassenen Kirche San Basso, die den dekorativen Künsten gewidmet war. Hier wurden Glasobjekte aller Art, vor allem Vasen, Flaschen und Gläser vorgeführt. Hinsichtlich ihrer Besucher stellte diese 36. Biennale mit 242.000 Besuchern einen neuen Rekord auf. Sie sollte auch die letzte Biennale sein, die unter dem alten "Statut" abgehalten wurde; das neue Statut von 1973 sollte dagegen die Unabhängigkeit von der Bevormundung der Biennale durch den italienischen Staat garantieren.

III. DIE GESCHICHTE DER DOCUMENTA IN KASSEL VON 1955 BIS 1972

Die Idee, in Kassel eine internationale Ausstellung moderner Kunst auszurichten, hatte ihr Gründervater, Arnold Bode⁴⁵, einer Anekdote zufolge, im Jahr 1954.

"Auf dem Heimweg von einer der üblichen, wenig belanglosen Vernissagen, die das kulturelle Leben der Stadt bislang geprägt haben, passierten Bode und sein studentischer Kometenschweif auch den Friedrichsplatz. Bode stutzte, überlegte kurz und fragte seine Schüler, wer wohl die Raumgröße des leerstehenden Museum Fridericianum schätzen könne. Die genannten Maße waren so unterschiedlich, daß Bode belustigt empfahl, die Außenfronten mit Schritten nachzumessen. Als die Preisfrage danach geklärt war, murmelte der Professor nachdenklich: Ja, dann läßt sich's machen."⁴⁶ Neben dieser zentralen Persönlichkeit des Malers, Bildhauers und

⁴⁵ Arnold Bode (1900-1977) studierte von 1919-1924 an der Kasseler Kunstakademie Malerei und Graphik. Ab 1948 unterrichtete er an der jetzt "Werkadademie" genannten Kunsthochschule Malerei, Raumgestaltung und Ausstellungsarchitektur.

⁴⁶ WESTECKER, Dieter, Documenta-Dokumente, 1955-68, Kassel 1972, S.1/2.

Messe-Architekten Bode, der sich im Bereich der Ausstellungsinszenierung bereits einen Namen gemacht hatte, muß der Kunsthistoriker Werner Haftmann als der führende Ideologe für die documenta-Frühzeit angesehen werden.⁴⁷ Seinem 1954 publizierten Standard-Werk "Malerei im 20. Jahrhundert" folgend, vollzog die documenta I inhaltlich die diesem Werk zugrundeliegenden Thesen nach und bot so einen repräsentativen Überblick über die bildende Kunst seit 1905. Intention war es, ein "Geschichtsbild der modernen Kunst"⁴⁸ zu liefern. Diese erste documenta verfolgte als retrospektiv angelegte Kunstaussstellung das Ziel, die beim Publikum durch die rigide Kulturpolitik des Dritten Reichs entstandene Lücke in der Kenntnis und Apperzeption der zeitgenössischen Kunst zu schließen; als Kulminationspunkt dieser Kulturpolitik sei hier nur die Münchner Ausstellung "Entartete Kunst" von 1937 genannt. Die documenta unternahm den Versuch, den Anschluß an die internationale Ausstellungszene wieder herzustellen, womit einem allgemeinen Nachholbedürfnis im Bereich der bildenden Künste im Deutschland der 50'er Jahre entsprochen wurde.

Man soll sie sehen als einen breit angelegten, aber doch ersten Versuch, wieder den internationalen Kontakt in breiter Form aufzunehmen und in ein lange unterbrochenes Gespräch sozusagen im eigenen Haus wieder einzutreten.⁴⁹

III.1. Die 1. documenta von 1955

Im geistigen Klima dieses kulturellen Nachholbedürfnisses gründeten Arnold Bode und seine Freunde die Gesellschaft "Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts e.V.", die als Träger der documenta auftrat. Dem Arbeitsausschuß gehörten neben Arnold Bode Werner Haftmann, Alfred Hentzen, Kurt Martin, Hans Mettel sowie Herbert von Buttlar an. Hier zeigt sich bei der Bildung dieses Gremiums eine als "demokratisch" anzusehende Form der Ausstellungskonzeption.

Anliegen der I. documenta war es laut Katalogtext, neben allen kunstinteressierten Bürgern vor allem die "heranwachsende Jugend" mit Werken der bildenden Kunst aus

⁴⁷"Für die ersten drei documentas war Haftmann das, was man zum Zeitpunkt der vierten einen Chef-Ideologen genannt hätte." in:

KIMPEL, Harald, Warum gerade Kassel, Zur Etablierung des documenta -Mythos, in: Kunstforum, Bd. 49, 3/82, Köln, 1982, S.24.

⁴⁸ Schneckenburger, M., a.a.O., Seite 14.

⁴⁹ Ausstellungskatalog der documenta I: documenta, Kunst des XX. Jahrhunderts, Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel, München 1955, S.23/24.

den Jahren 1905-1955 vertraut zu machen, sie an die Avantgarde dieser Jahre, die durch die autoritäre Herrschaft der Nationalsozialisten regelrecht ausgeblendet worden war, heranzuführen. Von Beginn an verfolgte die documenta einen didaktischen, um Vermittlungsformen bemühten Anspruch.

Die Ausstellungsräumlichkeiten beschränkten sich zu diesem Zeitpunkt noch auf das durch Kriegsschäden stark zerstörte Museum Fridericianum⁵⁰, das zu diesem Anlaß provisorisch hergerichtet wurde.

Als konkretes Vorbild für die Ausstellungsinszenierung der documenta 1 diente die im Mailänder Palazzo Reale 1953 eingerichtete Picasso-Ausstellung, welche Arnold Bode selbst besucht hatte. Der durch Kriegsschäden nur als Ruine zu nutzende Palazzo Reale wurde von den Mailänder Ausstellungsmachern nur provisorisch hergerichtet. Beispielsweise hatte man die Mauern als Präsentationsfläche für die Kriegsbilder Picassos völlig unbehandelt gelassen und nur die Decken weiß getüncht. Dieses improvisatorische Moment wurde hier von den Veranstaltern gezielt als optischer Effekt genutzt. "Der Palazzo Reale war während des Krieges zum Teil zerstört worden, nur diesen einen Saal, einen mächtigen zweigeschossigen Raum, hat man unverändert gelassen. Hier blickt der Beschauer auf die nackten, rissigen Mauern, auf die Wunden und Brandmale des Krieges, auf die makabre Pracht der halbzerstörten Säulen, der Statuen ohne Arme und Köpfe. Und auf diesem architektonischen Schlachtfeld, das durch eine neue weißgetünchte Decke gegen Einwirkungen geschützt ist, hat man Picassos Kriegsbilder aufgestellt."⁵¹

Die Wirkung der Ausstellungspräsentation muß sowohl im Palazzo Reale als auch 1955, bei der ersten documenta, sehr ungewöhnlich und neuartig gewesen sein.

Arnold Bode verstand es als Messe-Architekt auf besondere Weise, die vorgegebenen Bedingungen nicht nur sinnvoll zu nutzen, sondern sie darüber hinaus ästhetisch gewinnbringend für die ausgestellten Exponate einzusetzen. Der Rohbau des Fridericianums wurde weitgehend als solcher belassen. Die Gestaltung der Ausstellungsfläche (ca. 4000 qm) wird von Gerhard Bott folgendermaßen beschrieben:

⁵⁰ Das Museum Fridericianum entstand unter Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel. "Dieser Tempel der Bildung wurde 1779 als erstes öffentliches Museum des Kontinents eröffnet und Vorbild für spätere Museumsgründungen in Deutschland". in:

WEGNER, Karl-Hermann, Museum Fridericianum, 1779-1979, Ein Blick in Geschichte und Gegenwart des ersten deutschen Museumsbaus, Kassel 1979, S.26.

⁵¹ MOELLER, Ute, Die ersten beiden Documenta-Ausstellungen in Kassel, Voraussetzungen und Aspekte zur Kunstkritik, Magister Hausarbeit, Freie Universität Berlin 1990, S.49/50.

"Die hohen oder niedrigen Wände, die Treppenhäuser oder-stiegen wurden weiß geschlämmt. Drei Farben, weiß, grau und schwarz wurden als Elemente zur Raumaufteilung benutzt und als Material Preßstoffplatten, Stahlkonstruktionen zum Aufhängen von Bildern, schwarze Holzrahmen [...] verwendet."⁵² Mit dieser antimusealen Ausstellungspräsentation hatte Bode einen damals für Deutschland neuartigen Typus der Kunstausstellung geschaffen, der als richtungsweisend angesehen wurde. Über die Funktion und Bedeutung dieser Ausstellungsinszenierung äußert sich Hans Curjel: "Bode hat erkannt, daß Ausstellungen heute nicht mehr nur "gehängt", sondern daß sie von Grund auf gestaltet, daß sie inszeniert werden müssen [...]. Die documenta stellte nicht nur einen seltenen und wesentlichen Ausstellungstyp dar; sie verwirklichte zugleich einen neuen Ausstellungsstil, der [...] visuell und geistig heutigem künstlerischen Wesen entspricht."⁵³

1955 umfaßte die documenta 570 Werke von 148 Künstlern aus 6 Ländern. Zur inhaltlichen Konzeption der Ausstellung äußert sich Haftmann in der Einleitung des Ausstellungskataloges: "Als Aufgabe stellt sich also: Entwicklung und europäische Verflechtung der modernen Kunst. So ergab sich Aufbau und Reichweite der Ausstellung zwingend von selbst; [...] Ihre Idee entspringt dem Bedürfnis einer deutschen geistigen Situation."⁵⁴

Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten mußte die Ausstellung ohne die großen "Wegbereiter moderner Kunst", wie Paul Gauguin, Georges Seurat, Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Edvard Munch und James Ensor, Henry Toulouse-Lautrec und Pierre Bonnard auskommen. Dafür wurden die großen Gruppenbewegungen, wie der Kubismus, der Expressionismus, der Fauvismus, der "Blaue Reiter" und die "Pittura Metafisica" mit Beispielen von Picasso, Matisse, Rouault, Nolde, Schmidt-Rottluff, Kandinsky, Marc, Klee, Macke sowie de Chirico, Carrà und Morandi dokumentiert. Einige bedeutende europäische Künstler konnten wegen zeitgleich stattfindender Sonderausstellungen in anderen Städten Europas nicht gezeigt werden, so z.B. Giacometti und Brancusi. Der pädagogische Ansatz Haftmanns in Bezug auf die Ausstellungsintention kommt in den Worten zum Ausdruck: "Diese Ausstellung ist weder als Bereicherung für Kenner noch zur Belehrung Widerstrebender gedacht. Sie ist für

⁵² MOELLER, U., a.a.O., S.46.

⁵³ CURJEL, Hans, Die Formung der documenta in: Die Innenarchitektur, Zeitschrift für Ausbau, Einrichtung Form und Farbe, Nr.10, Essen 1956, S.628/629.

⁵⁴ AUSST.KAT. DER DOCUMENTA : a.a.O., S.18.

die heranwachsende Jugend gedacht, für deren noch unbekannte Maler, Dichter, Denker, daß sie erkennen mögen, welcher Grund ihnen zubereitet wurde und was es zu verwalten und was es zu überwinden gilt. Rechtfertigung und Würde ist immer das Bewußtsein unserer Freiheit nach vorn."⁵⁵

III.2. Die 2.documenta von 1959

Vier Jahre später, 1959, kam es zur Realisierung der II. documenta mit dem Titel "Kunst nach 1945 - Malerei, Skulptur, Druckgraphik". Sie wurde von der eigens gegründeten documenta GmbH getragen. Auch diese zweite documenta wurde von Bode geleitet, der sich für eine räumliche Ausweitung der Ausstellungsgebäude einsetzte und die Ruine der Kasseler Orangerie in der Karlsaue sowie das "Schloß Bellevue" an der Schönen Aussicht als neue Präsentationsorte hinzugewinnen konnte. Die Anzahl der ausgestellten Exponate erhöhte sich von 570 auf 770, die nunmehr von 326 Künstlern aus 23 Ländern eingereicht wurden.

Zur 59'er documenta wurden verschiedentlich kritische Stimmen laut, man habe sich in der Auswahl der Künstler "doktrinär" verhalten, um einer theoretischen These - nämlich der, daß die Kunst abstrakt geworden sei,- zu entsprechen. "Um dieser These willen hat man die gegenständlichen Figurativen entweder ganz beiseite gelassen oder in die Rolle der Außenseiter verwiesen."⁵⁶ Besondere Anerkennung fanden aber die beiden Ausstellungssektionen "Skulptur" und "Druckgraphik". Während die in und um die Orangerie pittoresk verteilten Skulpturen- wiederum eine Ausstellungsinszenierung Bodes- durch ihre phantasievolle Präsentation stark beeindruckten, stellte die Graphische Abteilung für viele Zeitgenossen die qualitativ überzeugendste Sektion der II. documenta dar. "Wohl niemals zuvor wurde die internationale Graphik seit 1945 so vielseitig und zugleich konzentriert vor Augen geführt, wie auf der documenta II in Kassel [...]."⁵⁷

Hinsichtlich ihrer Programmatik setzte die zweite documenta auf einige wesentliche Veränderungen und Modifikationen. Im Vorwort des Kataloges zur II. documenta

⁵⁵ AUSST.KAT. DER DOCUMENTA : a.a.O., S.25.

⁵⁶ SELLO, Gottfried, Hamburger Abendblatt, in: Kunstforum, Bd.119, S.513.

⁵⁷ FLEMMING, Hanns Theodor, Die Welt, Hamburg und Essen, in:

Kunstforum Bd. 119, S.513.

schreibt Werner Haftmann hinsichtlich ihrer Intention: "Kunst seit 1945. Ein eben erst durchmessener Zeitraum von 15 Jahren ist gemeinhin kaum ausreichend, um eine internationale Überschau des Erreichten zu rechtfertigen. Wir konnten uns nicht, wie ehemals die Veranstalter der Kölner "Sonderbund-Ausstellung" von 1912 oder des Berliner "Herbstsalon"⁵⁸ von 1913 oder der New Yorker "Armory-Show" von 1913, darauf berufen, einer eben vollzogenen revolutionären Kunstwende durch eine erste Zusammenfassung der in ihr handelnden Kräfte zum Durchbruch zu verhelfen und im öffentlichen Bewußtsein Relief zu geben."⁵⁹ Vielmehr wollte die Leitung dieser II. documenta - das Schicksalsjahr 1945 als Ausgangspunkt nehmend - die in den Nachkriegsjahren entstandenen mannigfaltigen Kunstströmungen in einem großen Überblick darstellen. Da es unmöglich war, die letzten 15 Jahre durch eine repräsentative Ausstellung vollständig zu dokumentieren, mußten Auswahlkriterien gefunden werden. So verzichtete man schließlich auf eine "politisch reglementierte Kunst des "sozialistischen Realismus", da man in documenta-Kreisen die Auffassung vertrat, "[...] daß Qualität im Kunstwerk nur möglich ist, wenn es unbehindert von außerkünstlerischen Forderungen in Freiheit vollzogen wird."⁶⁰ Ein weiteres, entscheidendes Auswahlkriterium stellte die Entscheidung dar, den einzelnen Künstler als Individuum in den Vordergrund zu stellen und nicht als Vertreter einer künstlerischen Bewegung. Auf einen "Gruppenausdruck" sollte 1959 völlig verzichtet werden. Das Hauptinteresse richtete sich auf die Generation der damals 30-60-jährigen Künstler. Den traditionsstiftenden Hintergrund für die Präsentation aktueller Kunst bildeten eine Reihe von Werken der "klassischen Moderne". Pablo Picasso, Henri Matisse, Wassilij Kandinsky, Max Ernst u.a. sollten stichwortartig wichtige Tendenzen der bildenden Kunst durch Einzelbeispiele widerspiegeln. Neben den Bewegungen des französischen Fauvismus, des deutschen Expressionismus, des italienischen Futurismus und des russischen Suprematismus, wurden besonders einzelne Künstler wie Kandinsky, Klee, Mondrian, Brancusi und Gonzalez als Meister mit "Vorbildbedeutung" herausgestellt.

⁵⁸ Die von dem Berliner Galeristen Herwarth Walden veranstaltete Ausstellung des "Ersten Deutschen Herbstsalon" verfolgte die Absicht, die Zurückgewiesenen der Kölner "Sonderbund-Ausstellung" ein Ausstellungsforum zu bieten. "Hatte sich die Sonderbund-Ausstellung als Triumph der Moderne gegeben, so faßte Walden im "Ersten Deutschen Herbstsalon" zum erstenmal die europäischen Avantgarden zusammen. Von diesem Zeitpunkt an ist ein definitorischer Unterschied zwischen "Moderne" und "Avantgarde" festzustellen. in: ROTERS, E., a.a.O., S.20.

⁵⁹ AUSSTELLUNGSKATALOG DER DOCUMENTA III, documenta III: Internationale Ausstellung, Kassel, 27.6.-5.10.1968, Alte Galerie, Museum Fridericianum, Orangerie, 2 Bde, Köln 1964, S.16.

⁶⁰ AUSST.KAT. DER DOCUMENTA III, a.a.O., S.16.

Das Vorhaben, vorwiegend in der aktuellen Kunstszene etablierte Künstler zu zeigen, wurde zugunsten einer liberaleren Auswahl, die auch weniger bekannte Künstler miteinbezog, fallengelassen.

Nach Haftmann vollzogen die ausgestellten Werke den "Weg vom reproduktiven zum evokativen Bild"⁶¹ nach. "Lagen in den Jahren, die dem Kriegsende unmittelbar folgten, noch alle bildnerischen Gedanken vom expressiven Realismus über den Surrealismus bis hin zur konkreten Kunst im Spiel, so mündeten alle diese einzelnen Richtungen schließlich- und als ungefähres Stichjahr läßt sich 1950 annehmen - in der abstrakten Kunst."⁶² Anliegen dieser II. documenta war es offensichtlich, weder für eine spezielle Form der Kunst zu werben noch belehrend aufzutreten. Sie sollte vielmehr als Bestandsaufnahme der damals florierenden künstlerischen Ideen und deren individueller Ausdrucksformen gelten. "Nicht Apotheose der Gegenwart, sondern Spiegel ihres besonderen Wesens, das aus der ungemeinen Anstrengung von Jahrzehnten erwuchs und das Erbe der Kommenden sein wird."⁶³

Während die Kritik in Deutschland tendenziell kritisch bis abwertend reagiert: "Viel Monotonie und Armut der Zeichen, viel Gedankenblässe und absichtsvolles Wollen begegnet uns in der Ausstellung [...]"⁶⁴ findet die documenta II im Ausland, beispielsweise in England, wesentlich positivere Resonanz. "[...] In der Tat ist die documenta II. stürmisch international in der Auffassung im scharfen Gegensatz zur Biennale in Venedig, wo die nationalen Gegensätze eine größere (und oft gesunde) Rolle spielen."⁶⁵

III.3. Die 3.documenta von 1964

Die Eröffnung der III. documenta mußte aufgrund finanztechnischer Schwierigkeiten mit einem auf 1,4 Millionen angesetzten Etat von 1963 auf 1964 verschoben werden. Arnold Bode prägte in diesem Jahr den Begriff vom "Museum der 100 Tage". Darin kamen zwei für die Institution documenta konstituierende Faktoren zum Ausdruck:

⁶¹ AUSST.KAT. DER DOCUMENTA III, a.a.O., S.20.

⁶² AUSST.KAT. DER DOCUMENTA III, a.a.O., S.19.

⁶³ AUSST.KAT. DER DOCUMENTA III, a.a.O., S.20.

⁶⁴ KALTWASSER, Karl, Neue Schau, in: Kunstforum, Bd.119, a.a.O., S.514.

⁶⁵ "The Observer" in: Kunstforum Bd. 119, a.a.O., S.514.

der mittlerweile "museale", also gesellschaftlich anerkannte Status der documenta als Ausstellung zeitgenössischer Kunst, sowie ihr zeitlich fest umrissener Rahmen, der auf 100 Tage beschränkt wurde. Die documenta III konnte für ihre Präsentation von nunmehr 1450 Werken von 280 Künstlern aus 21 Ländern die "Galerie an der Schönen Aussicht", die heutige Neue Galerie, als viertes Ausstellungsgebäude hinzugewinnen. Dort wurde 1964 die Graphik-Ausstellung "Handzeichnungen des 20. Jahrhunderts" untergebracht. Werner Haftmann, der für die Auswahl dieser Sektion verantwortlich zeichnete, führte in der Einleitung des Kataloges hierzu aus: "Eine Ausstellung der modernen Handzeichnung ist in dieser Breite bisher noch nicht gezeigt worden. Wir haben uns die Aufgabe gestellt, die noch nicht recht bekannte bildnerische Leistung unseres Jahrhunderts deutlicher zu machen."⁶⁶ Darüber hinaus kann die "Alte Galerie" die Abteilung "Meisterkabinette" vorführen, in der Handzeichnungen von Paul Cézanne bis Joseph Beuys, der hier erstmalig auf einer documenta vertreten war, zu sehen waren. Eine mit "Licht und Bewegung" betitelte Schau im Fridericianum präsentiert Erzeugnisse kinetischer Kunst, durch die der Kunstbegriff um einen spielerisch-optimistischen Aspekt erweitert wurde. Zu nennen sind hier in erster Linie der Künstler Otto Piene und die Gruppe "Zero", die mit Dynamos und Rotoren kinetische Kunstobjekte erzeugten. Wieder trat Arnold Bode mit einer besonders publikums-wirksamen "Inszenierung" in das Blickfeld. Er hängte die drei großformatigen Bilder seines Freundes Ernst Wilhelm Nay in einem langen, schmalen Korridor leicht abgeschrägt unter die Decke, was eine höchst ungewöhnliche und innovative Form der Bild-Präsentation darstellte. Die neusten Tendenzen der Kunst vertraten beispielsweise Künstler wie Francis Bacon, Sam Francis, Asger Jorn, Ben Nicholson, Marc Tobey, sowie Robert Rauschenberg, Jasper Johns und Morris Louis.

Zum letzten Mal in der Geschichte der documenta konnte Bode seine individuellen Vorstellungen in allen Bereichen der Ausstellung - er war Mitglied aller Arbeitsausschüsse - geltend machen. "Sie war, neben der documenta I, Bodes persönlichste Schöpfung."⁶⁷

Die Frage, ob der Versuch, eine "Debatte über die gegenwärtige Kunst" zu führen, für die III. documenta gelungen war, wurde von Pierre Restany, einem bekannten französischen Kunstkritiker, angezweifelt. Er warf der documenta-Leitung in der

⁶⁶ AUSST.KAT. DER DOCUMENTA III, a.a.O., o. S.

⁶⁷ SCHNECKENBURGER, M., a.a.O., S.11.

Zeitschrift "Domus" vor, "Schnitte" gebraucht und die Ausstellung der "Demonstration einer These" unterworfen zu haben. "Kassel 1964, das ist die Verteidigung und Illustration des Expressionismus als Stil."⁶⁸

Verschiedentlich wurde auch darauf hingewiesen, daß diese 3. documenta eine documenta der nicht wahrgenommenen Gelegenheiten sei. So wurde beispielsweise auf die in Kassel nur wenig beachtete Pop-Art sowie auf die Action-Painting-Malerei verwiesen, die zu diesem Zeitpunkt besonders in Amerika, aber beispielsweise auch auf der XXXII. Biennale des gleichen Jahres für Furore sorgte und von nun an ihrer Bedeutung ständig anwuchs.

Die documenta III hinterließ aufgrund unerwarteter Preissteigerungen ein Defizit von 402.000 DM, die vom Land Hessen sowie der Stadt Kassel aufgefangen werden mußten. Trotz finanzieller und organisatorischer Probleme bei der Ausstellungsrealisierung wurde diese documenta von rund 200.000 Besuchern aufgesucht, worin ein deutlicher Erfolg bestand, der gleichzeitig auf eine anwachsende Akzeptanz beim Publikum schließen ließ.

III.4. Die 4.documenta von 1968

Erst die vierte documenta, die 1968 eröffnet wurde, wurde ihrem selbstgewählten Leitsatz, aktuelle Kunst "von heute" zu dokumentieren, wirklich gerecht. Die Verantwortung für die Ausrichtung dieser Kunstschau trugen -weiterhin unter der nominellen Leitung Arnold Bodes, der zwar Mitglied aller Arbeitsausschüsse war, sich aber nur noch in der Funktion eines Beraters sah -, der Eindhovener Museumsdirektor Jean Leering sowie die Leiter der einzelnen Arbeitsausschüsse.

Neben Leering und Bode gehörten nun auch Dr.Theodor Ascher, Prof. Dr. Hans Ulrich Asemissen, Prof. Dr. Freiherr von Buttlar, Dr. Klaus Gallwitz, Prof. Dr. Erich Herzog und Prof. Dr. Eduard Trier dem neuen documenta-Rat an. Dieser documenta-Rat konzentrierte sich auf die 1968 aktuellsten Kunsttendenzen, ergo auf die facettenreichen Ausprägungen der amerikanischen Pop-Art. Bereits bei der Eröffnung am 27.Juni kam es zu Protestkundgebungen von seiten des Museumsdirektors Werner Schmalenbach und des Malers Fritz Winter, die gegen den amtierenden documenta-Rat Einspruch erhoben, da sie "die gesellschaftliche Relevanz dieser documenta der Händler" nicht

⁶⁸ RESTANY, Pierre, in: Kunstforum Bd. 119, a.a.O., S.515.

akzeptieren wollten. Auf der documenta IV wurden dieselben Ausstellungsortlichkeiten in Anspruch genommen wie auf der documenta III. Wahrzeichen der 4. documenta war die von dem Exilbulgaren Christo geschaffene 5450 Kubikmeter Luft fassende und 85 Meter hohe Luftsäule, die in der Karlsau aufgerichtet wurde. Alle 1968 bekannten Pop-Artisten, wie Andy Warhol, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein oder Robert Indiana waren in dieser breitangelegten Dokumentation anzutreffen. "Pop-Art und neue Geometrie in der Malerei" so das Urteil Hans Strelow's, "feiern hier kaum überbietbare Triumphe in der Monumentalität, die wohl nicht zufällig die Dimensionen von Museen, Galerien und Privathäusern sprengt [...]. Diese Kunst braucht das Format der gigantischen Plakattafeln, das brutale Licht des Neons und die Beweglichkeit des Fernsehbildes."⁶⁹

Die Kritik an dieser 68'er documenta richtete sich gegen die Tatsache, daß die documenta von den allgemeinen politischen und sozialen Veränderungen in der Welt und im eigenen Land zu wenig Notiz genommen hat. Der Vorwurf von geschichtlichem Anachronismus der zur Schau gestellten, aktuellen Kunst wird als allgemeines Phänomen in den Metropolen der zeitgenössischen Kunst reklamiert. Otto Hahn schreibt diesbezüglich in der "Zeit": "[...] Kassel, Venedig, Mailand, Paris - überall entwickelt sich der Streit um die Kunst, aber die seit langem vorbereiteten Ausstellungen finden statt, als sei überhaupt nichts geschehen [...]."⁷⁰ Augenfälliges Merkmal der 68'er documenta war das durch die Pop-Art reflektierte Bedürfnis nach Objektkunst bzw. nach "Elementen der Realität". Die bis zu diesem Zeitpunkt tonangebenden Franzosen mußten angesichts einer großen Präsenz der Amerikaner, die mehr als ein Drittel der gesamten Ausstellungsfläche für sich beanspruchten, in den Hintergrund treten. Die abstrakte Kunst, die in Kassel nur noch durch wenige Beispiele vertreten war, wurde ebenfalls durch die neuen Kunstformen der Pop-Art verdrängt. Sowohl die Malerei des "Informel" als auch die 1964 noch relevanten "Action-Paintings" hatten 1968 bereits historische Züge. Kulminationspunkte des Interesses waren 1968 die "Environments", die "kinetische Kunst" und die "Neue Figuration". "Außerordentlich schön, hundertmal interessanter als die Biennale von Venedig"⁷¹ lautet das Urteil des Kunstkritikers Otto Hahn in der französischen Wochenzeitung "L'Express".

⁶⁹ STRELOW, Hans, in: Kunstforum Bd.119, a.a.O., S.516.

⁷⁰ HAHN, Otto, in: Kunstforum Bd. 119, a.a.O., S.516.

⁷¹ NEUMANN, Michael, Wo steht die Kunst 1968: 4. documenta - Bilanz der Kritik, in: Westermann Monatsmagazin, Hamburg, November 1968, S.20.

1968 richtete Bazon Brock, Professor für Ästhetik in Hamburg, eine "Besucherschule" ein. Diese sollte als Anlaufstelle für diejenigen Besucher dienen, die zu dem visuellen Angebot der 4. documenta Erklärungen und Interpretationshilfen wünschten. Zu ihrer Funktion heißt es: "In ihr werden (gegen geringes Entgelt) den Besuchern Aneignungstechniken und Rezeptionspraktiken nahegebracht." Der Unterricht wurde nach zwei Methoden abgehalten: einmal als Privatunterricht unter "Ausschluß von Dritten" und zum anderen in Form von "kollektiven Repetitorien und Praktiken" ⁷²

An der IV. documenta beteiligten sich 152 Künstler aus 17 Ländern, die an die 1000 Werke ausstellten.

Auffällig ist die Tatsache, daß sich innerhalb von 4 Jahren seit der vorangegangenen documenta die Generation der 30-Jährigen durchsetzen konnte. Es waren vor allem Arman, Richard Hamilton, Allan Jones, Marisol, Ad Reinhardt, Eduardo Paolozzi, Frank Stella, George Segal und Jean Tinguely, die das Interesse auf sich ziehen konnten. Arnold Bode äußert sich in "documentadocumenta", seinem persönlichen Vorwort, zu Bedeutung und Intention der IV. documenta: "Zum Establishment gehört auch diese documenta nicht, wie wir meinen. Was ihre Bedeutung ausmacht, ist wohl die Tatsache, daß die documenta nicht als etablierte Institution existiert! Alle vier Jahre tritt sie auf den Plan, ist sie da! Die Idee der documenta muß jedesmal neu formuliert werden; ihr Programm und ihre Form." ⁷³ Bode äußerte sich selbstkritisch zu den Auswahlkriterien, war aber davon überzeugt, mit der getroffenen Auswahl die neuen Strömungen, Richtungen und Positionen der Kunst dokumentieren zu können. Bode wies weiter darauf hin, daß es, in Abgrenzung zur III. documenta, nicht mehr so sehr darum gehe, was große Künstler machen, sondern vielmehr darum, signifikante Beispiele zu zeigen, wie visuelle Realität den Raum mitgestaltet. In diesem Zusammenhang kam der künstlerischen Aktion Vorrang vor der Reflexion zu. Im Sinne einer "Bewußtseinsbereicherung" wurde auch das Phänomen einer politischen Kunst auf der IV. documenta thematisiert. Den dritten, wesentlichen Ansatzpunkt sah Bode 1968 letztlich in ihrem didaktischen Anspruch: "Und auf die Information kommt es der documenta vor allem an, darin sieht sie auch ihren pädagogischen Auftrag." ⁷⁴

⁷² AUSSTELLUNGSKATALOG DER DOCUMENTA IV, 4. documenta: Internationale Ausstellung, Kassel, 27.6.-6.10.1968, Galerie Schöne Aussicht, Museum Fridericianum, Orangerie, Karlsruhe, 2 Bde, Kassel 1968, S. XX.

⁷³ AUSST.KAT. DER DOCUMENTA IV, a.a.O., S.XII.

⁷⁴ AUSST.KAT. DER DOCUMENTA IV, a.a.O., S.XII.

III.5. Die 5.documenta von 1972

Die unter dem Rahmenthema "Befragung der Realität - Bildwelten heute" konzipierte 5. documenta, für die der ehemalige Direktor des Berner Kunstmuseums, Harald Szeemann, als Generalsekretär verantwortlich zeichnete, sollte die nunmehr 17 jährige documenta-Tradition sowohl inhaltlich als auch formal "revolutionieren". Im Gegensatz zu den vorangegangenen documenten I-IV hatten sich Szeemann und sein Mitarbeiterstab dafür entschieden, die 5. documenta unter eine spezielle Thematik zu stellen. Diese grundlegende Entscheidung für eine thematische Ausstellung war für die documenta ein Novum. "Sollten doch erstmals für die documenta von jedermann nachvollziehbare Sachkriterien bei der Auswahl der Ausstellungsobjekte zugrunde gelegt werden und das bisherige Freundschafts-Patronats-und Lobbysystem ablösen."⁷⁵ Die 72'er documenta, die in 19 Themenkreise unterteilt wurde, behandelte völlig neuartige Aspekte der Kunst wie z.B. "Trivialrealismus & Trivialembematik", "Werbung", "Politische Propaganda", "Museen von Künstlern" und "Bildnerei der Geisteskranken". Auch die Bereiche Film und Theater waren für die d 5 eingeplant; aus finanziellen Gründen konnte jedoch nur der Filmbereich realisiert werden. Die "Realisatorengruppe" setzte sich aus Harald Szeemann, Dr. Jean-Christoph Ammann, Dr. Karlheinz Braun, Prof. Bazon Brock, Peter Iden und Dr. Alexander Kluge zusammen, die ihrerseits durch zahlreiche freie Mitarbeiter unterstützt wurden. Bazon Brock lieferte als "Theoretiker" der 5. documenta das thematische Konzept für den umfangreichen Katalog, welches bereits vor der Eröffnung veröffentlicht und heftig diskutiert wurde. Diese explizite Bekanntmachung des Ausstellungskonzeptes steigerte das öffentliche Interesse, bot jedoch auch den Kritikern konkrete Angriffsflächen. Das Konzept zielte auf eine documenta, "[...] die nicht nur dokumentieren, sondern dem Besucher auch eine Methode zum Verständnis der ihn umgebenden Bildwelten - künstlerischen wie nichtkünstlerischen - mitgeben will."⁷⁶ Dazu sollte die von Brock erneut eingerichtete "Besucherschule" dienen, die Erklärungshilfen zum Verständnis der ausgestellten Kunst liefern wollte.⁷⁷

⁷⁵ STAECK, Klaus, Befragung der documenta oder Die Kunst soll schön bleiben, Göttingen 1972, S.2.

⁷⁶ SZEEMANN, Harald, in: Sonderheft "Informationen" documenta 5, Kassel, 30. Juni bis 8. Oktober 1972, S.9.

⁷⁷ Die als "Ausstellung in der Ausstellung" bezeichnete Besucherschule von Bazon Brock hatte den Anspruch, das Thema der documenta systematisch "in durchgeführten Einzelbeispielen und Beispielsreihen aufzuarbeiten. Konkret bedeutete das, daß mit Modellen und Reproduktionen und

Auch auf organisatorischer Ebene wurden einige Neuerungen realisiert: der amtierende documenta-Rat richtete den Posten eines "Generalsekretärs" ein. Dieser war jetzt in Absprache mit den Mitgliedern der Realisatorengruppe für alle inhaltlich relevanten Entscheidungen verantwortlich, aber auch für die organisatorische Abwicklung der gesamten Ausstellung. Dies wirkte sich besonders auf eine schnelle und effiziente Organisation aus.

Als charakteristische Kunsttendenzen fielen auf dieser documenta vor allem vier Strömungen auf: der durch die Amerikaner repräsentierte Fotorealismus, die Konzept-Kunst, die Performance als neues künstlerisches Ausdrucksmittel. Besonders wichtig waren die von Harald Szeemann so bezeichneten "Individuellen Mythologien", Kunstproduktionen, die sich jeder herkömmlichen Klassifizierung von Kunst entzogen und Ausdruck persönlichster Kunstwelten darstellten.

Die Resonanz der Presse auf die Innovation einer "Themenausstellung" war zunächst negativ. Nur die französische Kritik bildete hier eine Ausnahme mit ihrem Lob. "Der allgemeine Tenor der Kritik hob insbesondere darauf ab, daß die künstlerischen Arbeiten nunmehr Illustrationen eines Themas seien, und daß die Werke durch den thematischen Rahmen, in den sie gestellt wurden, entweiht und entwürdigt und damit nur noch als Dokumentation und Argumentationshilfe für das Thema mißbraucht würden."⁷⁸ Erst mit einer zeitlichen Verzögerung von ungefähr 3 1/2 Jahren kam der documenta 5 nachträglich die Anerkennung zu, die sie heute - rückblickend - als eine der wichtigsten und interessantesten Kunstaussstellungen von Gegenwartskunst bewertet.

Konstruktionen gearbeitet wurde und sogenannte "Arbeitsanlagen" zu verschiedenen Einzelaspekten der Kunst erarbeitet wurden. Es handelte sich hierbei offensichtlich um einen didaktisch engagierten Versuch, Kunstvermittlung als eigene Instanz im Ausstellungswesen zu etablieren. Dieser 1972 noch sehr theoretische Ansatz von Kunstvermittlung für Erwachsene wurde später, ab der 6. documenta durch die museumspädagogischen Veranstaltungen für Kinder und Jugendliche unter der Leitung von Dr. Evelyn Lehmann und Ingo Doering um einen wesentlichen Aspekt erweitert.

⁷⁸ RATTEMAYER, V., a.a.O., S.28. *Das Haus Cleyer, Bd. 11, Mannheim 1990, S.20.*

IV. DIE AUSSTELLUNGSORTE Venedig UND KASSEL

IV.1. Die "Lagunenstadt" Venedig

Venedig war als Standort einer sich etablierenden internationalen Kunstausstellung durch geografische und historische Faktoren begünstigt. Das Bedürfnis nach nationalem Selbstbewußtsein und nationaler Identität war gerade in einer Stadt wie Venedig besonders ausgeprägt, die von 1797 bis 1866 durch Franzosen und Österreicher fremdregiert wurde. Eine internationale Kunstausstellung erschien vor diesem politisch-historischen Hintergrund im besonderen Maße geeignet, die neuerworbene nationale Identität vor den Augen der Weltöffentlichkeit darzustellen und gleichzeitig Venedigs kulturelle Position neu zu bestimmen. Im Zuge der Industrialisierung Italiens wurde die Stadt Venedig um die Mitte des 19. Jahrhunderts durch den Bau einer Eisenbahnlinie mit den großen Industriezentren - Mailand, Turin und Genua - verbunden, was der Stadt sowohl wirtschaftlich als auch touristisch neue Impulse gab. Auch der neu entstandene Industriehafen "Marghera", der sich schon bald zu einem der wichtigsten Umschlagplätze Italiens entwickelte, war Bestandteil einer Politik der "Öffnung". Bereits im 18. Jahrhundert, besonders aber nach der napoleonischen Zeit war es auch in Italien beim fortschrittlichen Adel sowie beim gebildeten Bürgertum zum Wunsch nach politischen Mitwirkungsrechten und nationaler Selbstständigkeit gekommen. Der von 1815-1870 stattfindende Prozeß des "Risorgimento"⁷⁹, der nationalen Einheitsbewegung Italiens, führte 1866 zur Eingliederung der Stadt Venedig in den Nationalstaat. Die damit verbundene neue Selbstverwaltung muß als einer der zusätzlichen Faktoren für den Standort Venedig angesehen werden. Letztendlich ist es auch vorstellbar, daß die mythische Qualität und die damit verbundene künstlerische Atmosphäre der 1000-jährigen Kunststadt Venedig, in der sich die verschiedensten Kulturen und Kunststile ausgeprägt hatten, den Ausschlag dafür gegeben haben, daß die Stadt als idealer Standort für eine Großausstellung wie die Biennale erschien. "Die topischen Vorstellungen von Venedigs Rolle als See- und Handelsmacht, Knotenpunkt

⁷⁹ Der Begriff "Risorgimento" wurde von Ende 1847 von C. Benso Graf Cavour mitbegründeten Zeitschrift übernommen. in: Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 11, Mannheim 1990, S. 20.

der europäischen Machtblöcke und Schmelztiegel unterschiedlichster Religionen und Kunstformen prägten das Bild von der stolzen Venezia [...]".⁸⁰

Für die konkrete Umsetzung der Ausstellungsidee trugen hauptsächlich drei Persönlichkeiten des kulturellen Lebens der Stadt Venedig, Riccardo Selvatico, Poet und Bürgermeister der Stadt, der Philosoph Giovanni Bordiga sowie der Kunstprofessor Antonio Fradeletto die Verantwortung, die im berühmten Caffé Florian das Vorhaben zu einer großangelegten Kunstaussstellung reifen ließen.

IV.2. Die "Ruinenstadt" Kassel

Auch für die Kasseler documenta waren es, 60 Jahre später, sowohl wirtschafts- und kulturpolitische als auch personelle Faktoren, die das durch Kriegsschäden zu 78% zerstörte Kassel als Standort für eine Weltausstellung zeitgenössischer Kunst begünstigten. Harald Kimpel fragt sich in diesem Zusammenhang "[...] wie es möglich ist, daß es gerade der Stadt Kassel, einem Ort zwar mit einer bedeutenden landgräflichen Kunstsammlung, aber bis nach dem zweiten Weltkrieg ohne jede vergleichbare Ausstellungstradition für moderne Kunst, gelingen kann, abseits der sogenannten "Kunstzentren" des internationalen Kulturbetriebes ein solch überregional relevantes Kunstereignis zu installieren und auf Dauer an sich zu binden."⁸¹ Zeitgenossen beurteilten die kulturelle Situation Kassels Mitte der fünfziger Jahre als "trostlos" und "lähmend". Der Wiederaufbau der Stadt konnte sich beispielsweise durch den Verlust des thüringischen Hinterlandes sowie der unmittelbaren Nähe zur Zonengrenze nur langsam vollziehen, während der Aufbau anderer deutscher Städte vergleichbarer Größenordnung bereits wesentlich weiter fortgeschritten war. Die Verwunderung über den oft als "provinziell" kritisierten Standort Kassel wurde seit Beginn der documenta immer wieder geäußert und bietet auch heute noch genug Anlaß zum Kommentar: "documenta in Kassel, eine Weltausstellung der modernen Kunst ausgerechnet in einer zerstörten Provinzstadt, eigentlich stimmte nichts, nicht der Ort, nicht die Voraussetzungen. Nur eines stimmte, der Mensch, der das veranlaßte und durchsetzte."⁸²

⁸⁰ LAGLER, A., 1992, a.a.O., S.13.

⁸¹ KIMPEL, Harald., Warum gerade Kassel? Zur Etablierung des documenta-Mythos, in: Kunstforum, Bd.49, 3/82, April/Mai, S.24.

⁸² ORZECOWSKI, Lothar, in: Moeller, U., a.a.O., S.9.

Es ist immer wieder auf die Einzelleistung der Person Arnold Bodes hingewiesen worden, die das Zustandekommen der documenta in Kassel maßgeblich ermöglicht hat. Für die Entstehung der documenta muß jedoch gleichzeitig ein kulturpolitisches und touristisches Unternehmen Beachtung finden: die 1955 an die Stadt Kassel vergebene 2. Bundesgartenschau. Selbst Arnold Bode spricht den konkreten Zusammenhang von Bundesgartenschau und documenta in seinem Vorwort zur Entstehung der d 1 an. Den Aussagen Bodes und Matterns läßt sich entnehmen, daß die "Kunstaussstellung" zunächst nur als "schmückendes Beiwerk" der Bundesgartenschau intendiert war. Hermann Mattern, Professor für Landschaftskultur an der Kasseler Werkakademie, hatte ursprünglich geplant, "auf dem Friedrichsplatz im Innenstadtbereich ein Zelt aufzuschlagen, in dem Bilder gezeigt werden konnten".⁸³ Auch Arnold Bode äußert sich in diesem Zusammenhang: "Dabei ist ganz wichtig, daß Mattern, der die Bundesgartenschau machte, ein entscheidender Auslöser für die documenta wurde [...]. Und auf dieser Basis, zum einen die Kunst dieser Seite zu zeigen, zum anderen der Bundesgartenschau ein Gegengewicht gegenüber zu stellen, wurde die Idee der ersten documenta geboren."⁸⁴ Kassel hatte, im Vergleich zu anderen westdeutschen Städten, eine Sonderentwicklung genommen, die besonders durch den Nachkriegsnotstand gekennzeichnet war. Aber auch die veränderte politische Situation, nämlich die nach 1945 neuentstandene Grenze zur DDR, drängte Kassel aus einer zuvor zentralen Position geographisch in eine Randlage. Kimpel sieht in seiner Abhandlung, daß gerade diese Randlage der Stadt Kassel als direkte oder indirekte Motivation gedient haben könnte, sich zu behaupten und mit kulturellen Aktionen die Notlage zu kompensieren. Immerhin hatte sich Kassel nach dem Krieg auch als Bundeshauptstadt beworben, ein Zeichen für den Behauptungswillen der ehemaligen Residenzstadt. Das geistige und kulturelle Klima in Kassel war Anfang der 50'er Jahre hinsichtlich des modernen Ausstellungswesens ohne klare Kontur. In diese Situation wurde die erste documenta gestellt. "die d 1 [...] als Akt der Opposition gegen eine (nach Meinung der Inszenatoren) ausschließlich an Wohlstands- und Konsumkriterien orientierten Gesellschaft einer Stadt der 50'er Jahre, die über den dringlichen Plänen ihrer materiellen Wiederherstellung künstlerische Belange weitgehend vergessen zu haben schien."⁸⁵ Für Kassel als Standort sprachen weiterhin das Vorhandensein von "Ruinenkomplexen ehemals

⁸³ KIMPEL, H., a.a.O., S.27.

⁸⁴ KIMPEL, H., a.a.O., S.14.

⁸⁵ KIMPEL, H., a.a.O., S.27.

repräsentativer Architekturen", wie dem bereits mehrfach erwähnten Museum Fridericianum, der Orangerie, der Alten Galerie, die sich als improvisiert hergerichtete Ausstellungsgebäude nutzen ließen und darüber hinaus durch diesen "Sachzwang zur Improvisation" besondere Wirkung ausgeübt haben. Kimpel spricht in diesem Zusammenhang vom "Stimulus von unerwarteter Wirkung".⁸⁶

Letztendlich spielten individuelle Einzelleistungen wie die von Arnold Bode, Hermann Mattern und Werner Haftmann und die erwähnten kulturpolitischen und wirtschaftlichen sowie örtlichen Umstände der Stadt Kassel zusammen und wirkten gemeinsam am Zustandekommen einer internationalen Weltausstellung zeitgenössischer Kunst in Kassel. Offensichtlich konnte das gesellschaftliche Bedürfnis nach moderner Kunst durch die von der Kasseler Werkakademie und dem Kasseler Kunstverein veranstalteten Ausstellungen allein nicht befriedigt werden. Es ist jedoch anzunehmen, daß in einem Zusammenwirken aller künstlerischen und außerkünstlerischen Faktoren die Ursachen für den Standort Kassel für die documenta zu suchen sind. Karl Ruhrberg vertritt sogar die Auffassung: "Sie konnte nur an einem Platz wie Kassel entstehen. Andernorts war man dafür in der Mitte der fünfziger Jahre, zur Zeit des sich anbahnenden Wirtschaftswunders, schon zu saturiert und zu geschäftig. In einer anderen Stadt wäre ein Mann wie der documenta-Initiator Arnold Bode womöglich untergegangen."⁸⁷

⁸⁶ KIMPEL, H., a.a.O., S.30.

⁸⁷ RUHRBERG, Karl, Documenta - Ein Weltforum zeitgenössischer Kunst, in: Merian-Kassel Nr. 3, Hamburg 1977, S.47.

V. DIE GREMIENBILDUNG BEI BIENNALE UND DOCUMENTA IN 1972

V.1. Die Gremienbildung auf der documenta 5

Wie schon die vorigen Veranstaltungen documenta II-IV, so wird auch die documenta 5 von 1972 von der 1959 ins Leben gerufenen documenta GmbH getragen. Als Gesellschafter weist der Ausstellungskatalog die Stadt Kassel und das Land Hessen aus, die mit der documenta GmbH gemeinsam die Träger der Ausstellung bilden. Der am 29. März 1963 verabschiedete "Gesellschaftsvertrag" der documenta GmbH, der seit 1963 nicht mehr modifiziert worden ist und daher auch für die documenta 5 zugrunde gelegt werden kann, gibt Aufschluß über die wirtschaftlichen und organisatorischen Rahmenbedingungen der Institution documenta. Zweck der Gesellschaft ist laut § 2 dieses Vertrages "die Durchführung von Veranstaltungen aus dem Bereich des gegenwärtigen Kunstschaffens zur ausschließlichen und unmittelbaren, auf andere Weise nicht zu erreichenden Förderung des allgemeinen Besten auf geistig-kulturellem Gebiet."⁸⁸ Der vom Gesellschaftsvertrag vorgesehene Aufsichtsrat setzt sich aus 10 Personen zusammen. Davon werden fünf Mitglieder von der Stadt Kassel gestellt. Es handelt sich um den jeweils amtierenden Oberbürgermeister der Stadt sowie vier weitere Persönlichkeiten aus Politik und Kultur. Weitere fünf Mitglieder des Aufsichtsrates werden vom Land Hessen entsandt. Grundsätzlich handelt es sich bei der Arbeit der Mitglieder des Aufsichtsrates um eine ehrenamtliche Tätigkeit. Die Zuständigkeit des Aufsichtsrates besteht vorwiegend darin, den Geschäftsführer zu bestellen und abzurufen. Darüberhinaus obliegt es ihm, die Wirtschaftspläne zu prüfen, über Bauvorhaben zu befinden sowie "über die Bildung eines künstlerischen Beirates (documenta-Rat) und auf dessen Vorschlag über die Bildung von weiteren Unterausschüssen und Kreisen (Arbeits-, Förderer- und Stifterkreise) sowie über die Zusammensetzung dieser Gremien zu beschließen."⁸⁹ Auch 1972 besteht der Aufsichtsrat aus zehn Personen, neun davon aus dem Bereich der Politik; nur eine Person ist durch ein kulturelles Amt ausgewiesen. Der künstlerische Beirat, der sich 1972 als "Mitglieder mit beratender Stimme" bezeichnet, wird in diesem

⁸⁸ GESELLSCHAFTSVERTRAG DER DOCUMENTA GMBH vom 1.1.1963 (ungedruckt), § 2.

⁸⁹ GESELLSCHAFTSVERTRAG DER DOCUMENTA GMBH, § 13.

Jahr nur noch von vier Personen getragen: Dr. Gerhard Bott, Direktor des Hessischen Landesmuseums, Darmstadt, Professor Dr. Werner Hofmann, Direktor der Hamburger Kunsthalle, Hans Mangold, Direktor der Hessischen Brandversicherungsanstalt in Kassel und Professor Karl Ruhrberg, Direktor der Städtischen Kunsthalle in Düsseldorf. Diese vom Aufsichtsrat gewählten "Mitglieder mit beratender Stimme" haben ihrerseits die verantwortliche Aufgabe, den documenta-Leiter zu wählen. Ihre Wahl fiel auf Harald Szeemann, der sich bereits durch zahlreiche, aufsehenerregende "Themenausstellungen" ausgezeichnet hatte, die er als Ausstellungsmacher und Organisator seit 1957 ausgerichtet hatte.

Das für die Ausführung der Ausstellung zuständige Gremium besteht in einer 6-köpfigen "Realisatorengruppe", der Dr. Jean-Christoph Ammann, Prof. Arnold Bode, Dr. Karlheinz Braun, Prof. Bazon Brock, Peter Iden und Dr. Alexander Kluge angehören. Unterstützt wird diese Realisatorengruppe ihrerseits durch zahlreiche freie Mitarbeiter, die für die einzelnen Ausstellungsbereiche zuständig sind.

Insgesamt hat man sich 1972 nach den Erfahrungen der documenta IV darauf besonnen, die zu umfangreich gewordenen Gremien auf eine Minimalbesetzung zu reduzieren, die die Gewähr für eine effizientere Arbeit und Durchführbarkeit bieten sollten.

V.2. Die Gremienbildung auf der 36. Biennale

Im "regolamento generale" des Ausstellungskataloges der 36. Biennale sind die an der Ausstellung beteiligten Gremien nur hinsichtlich ihrer Kompetenzen aufgeführt.

Grundsätzlich untersteht jede Biennale einer Präsidentschaft. Des weiteren hat der "Segretario generale" einer jeden Biennale koordinatorische Aufgaben. Er setzt beispielsweise die allgemeine Thematik der Ausstellung fest, weiterhin hat er entscheidenden Einfluß auf die Ausstellungsplätze der Biennale, welche sich außerhalb des regulären Ausstellungsgeländes der "Giardini" befinden, er koordiniert die Begleitprogramme und Rahmenausstellungen, und ist darüber hinaus für die Benutzung, Ausstattung und Einrichtung der italienischen Sektion des Zentralpavillons und die in ihm ausstellenden Gastländer verantwortlich. Der "segretario generale" verantwortet letztendlich die Selbstdarstellung der gesamten Ausstellung.

Für die Vorbereitung und Durchführung der Ausstellung zeichnet eine "Sottocommissione per l'Esposizione d'arte" verantwortlich, welche die Aufgabe innehat

"di studiare, proporre e realizzare il piano programmatico culturale".⁹⁰ Diese Unterkommission kann sich im Bedarfsfall der Hilfe von italienischen sowie ausländischen Experten bedienen. Artikel 6 des "regolamento" sieht vor, daß die Regierung eines jeden teilnehmenden Landes ihren eigenen "Kommissar" ernennt, welcher, in Absprache mit der Direktion der Biennale, die Auswahl der teilnehmenden Künstler vornimmt und für die Einrichtung der Ausstellung verantwortlich ist. Er wird angehalten, sich dem allgemeinen organisatorischen Konzept, sowie nach Möglichkeit sich dem kulturellen Gesamtkonzept der Biennale anzupassen. Jeder Länderkommissar muß die Nationalität des durch ihn vertretenen Landes vorweisen. Im Ausnahmefall der Abwesenheit des Kommissars sowie des ihm beigestellten "Commissario aggiunto" kann die Aufgabe des Kommissars einer "Unterkommission" übertragen werden. Die für die Künstlerauswahl alleinverantwortlichen Kommissare müssen die Künstlernamen zwar vor Eröffnung der Ausstellung der Biennale-Leitung mitteilen, ohne daß diese jedoch Einfluß auf die Auswahl nimmt. Die Präsidentschaft wird 1972 von Filippo Longo in der Funktion eines "commissario straordinario" geführt. Vizekommissar ist in diesem Jahr für den Bereich der bildenden Kunst Mario Penelope. Die "Sottocommissione" setzt sich 1972 neben Penelope aus sieben weiteren Personen, drei Kunstkritikern, Marco Valsecchi, Francesco Arcangeli und Giuseppe Marchiori, zwei Bildhauern, Andrea Cascella und Quinto Ghermandi, einem Maler, Manzo Reggiani sowie einem Sekretär, Deuglesse Grassi, zusammen.

Venedig erscheint.⁹¹ Den besonderen Anreiz, als alleinverantwortlicher Länderkommissar zu arbeiten, sieht Eduard Trier, der ab 1964 den deutschen Pavillon betreute, in dem hohen Maß an Entscheidungsautonomie. "Der einzige interessante Grund, warum mein Vorgänger, Nachfolger und ich selbst dieses Amt überhaupt übernommen haben - es ist ja ein Ehrentitel, der viel Zeit kostet - ist doch der, daß man mal allein, ohne Komitee und Genehmigungsausschüsse eine Ausstellungskonzeption verwirklichen kann".⁹² Die Position des Länderkommissars erlaubt es, relativ frei von staatlichen und kunstbetrieblichen Abhängigkeiten eine Ausstellung auszurichten; sie ist auch dem Veranstalter gegenüber zunächst autonom. Eine Absprache mit der amtierenden Biennale-Leitung hat es, auch wenn sie nicht verpflichtend war, dennoch immer gegeben. Die berufliche Provenienz des Kommissars variiert von Land zu Land.

⁹⁰ "REGOLAMENTO GENERALE" DER BIENNALE vom November 1971, Art.2, abgedruckt in: Ausst. Kat.

36. Biennale, Venedig 1972, S.XXIV.

VI. DIE ORGANISATIONSFORMEN DER DOCUMENTA UND DER BIENNALE

VI.1. Die nationalen Länderkommissare

Biennale und documenta unterscheiden sich von Beginn an wesentlich hinsichtlich ihrer Organisationsstruktur. Die jeweilige Ausstellungsleitung hat durchaus unterschiedliche Kompetenzen. Bei der Biennale war die Entscheidung, die Einrichtung der einzelnen Länderpavillons den sogenannten "Länderkommissaren" zu überlassen, die nach dem Prinzip der Extraterritorialität eigenverantwortlich und unabhängig von der italienischen Leitung handeln können, bereits 1922 gefallen. Zuvor waren die einzelnen Länderbeiträge zentral von der Biennale-Leitung aus bestimmt worden. Die Aufgabe des Kommissars bestand und besteht auch heute grundsätzlich darin, einen künstlerischen Beitrag zusammenzustellen, der die Kunstproduktion des jeweiligen Landes entweder querschnittartig repräsentiert oder aber durch die gezielte Auswahl einzelner Künstler besonders charakteristische Momente in der Kunstproduktion dieses Landes vorstellt. "Der Kommissar konzipiert einen Ausstellungsbeitrag, der die nationalen Spezifika spiegelt und sich gleichzeitig im Rahmen der internationalen Konkurrenz behaupten kann. Er ist [...] somit die Schaltstelle zwischen den Wertvorstellungen des von ihm vertretenen Staates, der aktuellen Kunstszenen und dem Kontext, in dem der Beitrag in Venedig erscheint."⁹¹ Den besonderen Anreiz, als alleinverantwortlicher Länderkommissar zu arbeiten, sieht Eduard Trier, der ab 1964 den deutschen Pavillon betreute, in dem hohen Maß an Entscheidungsautonomie. "Der einzige, interessante Grund, warum mein Vorgänger, Nachfolger und ich selbst dieses Amt überhaupt übernommen haben - es ist ja ein Ehrenamt, das viel Zeit kostet - ist doch der, daß man mal allein, ohne Komitee und Genehmigungsausschüsse eine Ausstellungskonzeption verwirklichen kann."⁹² Die Position des Länderkommissars erlaubt es, relativ frei von staatlichen und kunstbetrieblichen Abhängigkeiten eine Ausstellung auszurichten; sie ist auch dem Veranstalter gegenüber zunächst autonom. Eine Absprache mit der amtierenden Biennale-Leitung hat es, auch wenn sie nicht verpflichtend war, dennoch immer gegeben. Die berufliche Provenienz des Kommissars variiert von Land zu Land.

⁹¹ LAGLER, A., 1989, a.a.O., S.101.

⁹² LAGLER, A., 1992, a.a.O., S.89.

Seit Mitte der sechziger Jahre wird der deutsche Länderkommissar vom Auswärtigen Amt ernannt. In Frage kommen sowohl Ministerialbeamte als auch Präsidenten von Künstlervereinigungen oder Museumsdirektoren. Auch der Turnus, nachdem der Kommissar auf Vorschlag einer Fachkommission gewählt wird, die sich ihrerseits aus Direktoren der bekanntesten Museen zusammensetzt, ist von den einzelnen Ländern unterschiedlich gehandhabt worden. Einige Länder, wie z.B. Deutschland nominieren ihn alle 4 Jahre, andere, wie z.B. Österreich, behalten ihn über eine längere Zeitspanne, in diesem Fall über zehn Jahre bei. Die Aufgabe des Länderkommissars ist vor allem darin zu sehen, daß er sowohl einen national bedeutsamen, für das Land spezifischen und aussagekräftigen Beitrag als auch gleichzeitig einen Beitrag zu realisieren hat, der im internationalen Kontext der gesamten Ausstellung und deren Thematik eine individuelle Bedeutung für sich beanspruchen kann.

IV.2. Der "alleinverantwortliche" Ausstellungsleiter

Ganz im Gegensatz hierzu steht die Organisationsform der Kasseler documenta, die von Anfang an die Ausrichtung der gesamten Ausstellung dem bereits erwähnten demokratisch organisierten documenta-Rat überträgt. Als Mitglied des documenta-Rats hatte Arnold Bode seit 1955 die Position des verantwortlichen Ausstellungsleiters inne. Bis zur dritten documenta blieb Arnold Bode in dieser Funktion, auch wenn er einige seiner Kompetenzen an Mitarbeiter delegierte, die z.B. für die theoretische Bearbeitung oder für einzelne Ausstellungsbereiche zuständig waren. So kam etwa hinsichtlich der Auswahl der Künstler für die documenta I-III Werner Haftmann eine zentrale Stellung zu. Die Gesamtverantwortung, auch für die Mitarbeit kompetenter Fachleute, lag jedoch stets bei Arnold Bode. Nach den Erfahrungen der 4. documenta von 1968, bei der es sieben einzelne Fachausschüsse mit über 30 Mitgliedern gegeben hatte, sollte die Organisationsstruktur der Gremien der documenta 5 neu definiert werden. An die Stelle überdimensionierter Einzelgremien trat nun eine nur 6 Mitglieder umfassende "Realisatorengruppe", der Harald Szeemann selbst angehörte. "Er wollte, wenn er in Kassel überhaupt mitmachen sollte, maximale Vollmachten, und so erhielt er die neugeschaffene Position eines Generalsekretärs. Dies ist die andere einschneidende

* SAGER, Peter, Zur documenta 5, in: Das Kunstwerk, Zeitschrift für bildende Kunst, 4 XXV, 1972.

† Vgl. Ausstellungsschema 1972, 3d. Biennale von Venedig, documenta 5 Kassel, S.3.

* SAGER, P., a.a.O., S.1.

* SAGER, P., a.a.O., S.4.

Änderung in der Struktur der documenta: statt eines juryartigen Rates von mehr als 25 Mitgliedern zuzüglich weiterer Fachausschüsse eine kleine "Arbeitsgruppe d 5", ein Team mit Fachdelegierten unter Szeemanns alleiniger Leitung.⁹³ Der Kunstkritiker Willi Bongard, Mitglied des Informationsausschusses der letzten documenta, beurteilt diese Umstrukturierung folgendermaßen: "Früher haben die Mitglieder des documenta-Rates abgestimmt über die Künstler, die teilnehmen sollten, jetzt ist es so, daß Szeemann sich das letzte Wort vorbehält, also letztlich allein verantwortlich ist für die Auswahl der beteiligten Künstler."⁹⁴ Willi Bongard sieht in dieser Form der Umstrukturierung nicht nur einen Verlust des zuvor demokratischeren Prinzips, sondern zugleich einen damit in Zusammenhang stehenden Qualitätsverlust. Dem entgegen hält Jean Christoph Ammann die Instanz eines alleinverantwortlichen Generalsekretärs für demokratisch: "Die Demokratisierung liegt darin, daß e i n Mann die Dinge verteilt hat und den Leuten die Freiheit gelassen hat. Dadurch hat er einerseits gewußt, wen er mit gewissen Problemen beauftragt, und andererseits, daß der es auch vernünftig machen wird."⁹⁵ Klaus Honnef, freier Mitarbeiter der documenta 5, sieht die Rolle Szeemanns nicht als dominierend an. Für ihn sind es juristische und organisatorische Probleme, die es ratsam erscheinen lassen, einer Person die alleinige Verantwortung zu übertragen. Die Erarbeitung der Konzeption habe sich in kontinuierlicher Diskussion entwickelt. Honnef ist weiterhin der Überzeugung, daß Szeemann seine Rolle, die er als überragend einstuft, nicht ausgespielt habe. Szeemann soll sich hinsichtlich seiner zentralen Position in keiner Weise "autoritär", sondern vielmehr höchst demokratisch verhalten haben. Der Anfang der 70'er Jahre aufkommende Begriff des "Ausstellungsmachers" kann gerade auf Harald Szeemann angewendet werden, der mit der documenta 5 zum "Prototyp" des Ausstellungsmachers avancierte. Das Gelingen oder Nicht-Gelingen einer documenta ist jedoch zu jeder Zeit auf die Instanz des Ausstellungsleiters zurückgeführt worden, der diese durch seine persönliche Handschrift besonders geprägt hat.

Die Vor- und Nachteile dieser Organisationsformen zweier großer internationaler Ausstellungen sind immer wieder kontrovers diskutiert worden. Der italienische Kritiker Renato Barilli, der 1972 zusammen mit Francesco Arcangeli als Kurator die Sektion

⁹³ SAGER, Peter, Zur documenta 5, in: Das Kunstwerk, Zeitschrift für bildende Kunst, 4 XXV 1972, Juli, Ausstellungssommer 1972, 36. Biennale von Venedig, documenta 5, Kassel, S.3.

⁹⁴ SAGER, P., a.a.O., S.3.

⁹⁵ SAGER, P., a.a.O., S.4.

"Opera o Comportamento" der Biennale betreute, äußerte sich seinerzeit kritisch zum venezianischen Ausstellungssystem. Er hielt den alleinverantwortlichen künstlerischen Leiter für die effizientere Lösung. Seiner Meinung nach wurden dem "Segretario generale" weitere Kommissare als korrektive Kräfte zur Seite gestellt, "von der Idee her als ausgleichendes Gegengewicht, in der Wirkung als Bremsklötze."⁹⁶

Eine diametral entgegengesetzte Einstellung vertritt der florentinische Künstler Maurizio Nannucci, der sich mehrere Male an der Biennale beteiligt hatte. Nannucci hält den alleinverantwortlichen Kommissar für riskant, "[...] auch weil es wenig Experten gibt, die einer derartigen Rolle gewachsen sind, während die Arbeit einer Equipe größere Ausgeglichenheit und mehr Demokratie in der Auswahl ermöglicht."⁹⁷

Bei der Ausstellungsorganisation der Biennale spielt neben den erwähnten strukturellen Unterschieden der politische Einfluß eine nicht unerhebliche Rolle. Der Bildhauer Giuseppe Spagnolo, der 1972 mit drei Arbeiten auf der Biennale vertreten ist, spricht diesen Aspekt konkret an: "Wenn nämlich jemand auf die Biennale Einfluß nehmen will, ist er gezwungen, in eine bestimmte Partei einzutreten und hat dann auch die der Partei genehmen Künstler zu fördern."⁹⁸ Der politische Einfluß auf die Auswahl des jeweiligen Generalsekretärs und die Besetzung anderer Ämter der Biennale-Leitung ist in Italien immer im Kontext der jeweils herrschenden politischen Verhältnisse zu sehen. Bei der documenta dagegen hat es von Anfang an keine politische Einflußnahme von Stadt und Land gegeben. "documenta ist keine öffentliche Institution. Sie ist unabhängig von politischen Konstellationen, von Regierungsformen und Interessensverbänden. Bund, Land, Stadt haben zwar Zuschüsse zur Finanzierung geleistet, haben aber nie - und zu ihrem Ruhme sei es gesagt - auch nur den geringsten Einfluß zu nehmen gesucht. Hier ist der erstaunliche und beispielgebende Fall eingetreten, daß die öffentliche Hand die freie Initiative einiger weniger unterstützte und ihnen die Freiheit ließ, ihre Idee zu verwirklichen, im demokratischen Bewußtsein, daß das Institutionelle und Administrative nicht ausreicht, die Funktion des freien Geistes in einer freien Gesellschaft zu ersetzen. Unsere Rechtfertigung liegt im Resultat - und in der Uneigennützigkeit, mit der wir diese Arbeit auf uns nahmen."⁹⁹ Dafür haben sich verschiedentlich personelle Verflechtungen auf die Wahl eines Ausstellungsleiters ausgewirkt. Harald Szeemann wird 1972

⁹⁶ ROSENSTOCK, F., a.a.O., S.90.

⁹⁷ ROSENSTOCK, F., a.a.O., S.90.

⁹⁸ ROSENSTOCK, F., a.a.O., S.91.

⁹⁹ HAFTMANN, W., a.a.O., S.38.

beispielsweise auf Empfehlung seines Freundeskreises, der Kontakt zu Arnold Bode hatte, zum Leiter der 5.documenta gewählt.¹⁰⁰ Die besonders personenbezogene Form der Kasseler Ausstellungsorganisation hat dazu geführt, daß es ab der 5. documenta verstärkt zu einer Selbst-Inszenierung des Ausstellungsmachers kommen konnte, wie das Beispiel der jüngsten documenta IX. unter der Leitung von Jan Hoet gezeigt hat. Der organisatorische Vorteil der documenta im Vergleich zur Biennale liegt in der unkomplizierteren, effizienteren Durchführbarkeit. Das von der Form her "undemokratischere" Organisationsmodell der Biennale hat in Verbindung mit den parteilichen Entscheidungsprozessen immer wieder zu einer zeitlich äußerst knappen Planung und Durchführung einer Ausstellung geführt.

Ein weiterer Unterschied in der Organisationsform von Biennale und documenta liegt darin, daß das Amt des "Segretario generale" von Anfang an ausschließlich von Italienern besetzt wurde. Erst für die "Hundertjahrfeier" der Biennale 1995 hat man erstmalig einem nicht-italienischen Ausstellungsmacher, dem Franzosen Gérard Régnier, alias Jean Clair die Ausstellungsleitung überantwortet.

Die Besetzung des Ausstellungsmachers ist in Kassel seit der documenta 5 als insgesamt internationaler zu bewerten, da sie in der Folge noch zweimal von europäischen Ausstellungsmachern ausgerichtet worden ist, 1982 von dem Holländer Rudi Fuchs und 1992 von dem Belgier Jan Hoet. Auch für die documenta X 1997 fiel die Wahl der Findungskommission auf eine "Nicht-Deutsche", die Französin Catherine David.

100. "Zur Erneuerung des Begriffs heißt es bei Rudi Fuchs: 'Eine thematische Ausstellung legt nur dann vor, wenn das Ausstellungsorgan nicht den Gesichtspunkt der thematischen Fragestellung strukturiert und aufbereitet wird, d.h. das einzelne Exponat oder die einzelnen Werkgruppen in Bezug auf den Gesamtzusammenhang thematisch angeordnet sind.' In Rüdiger Volker Hg., documenta - Trendsetter im internationalen Kunstbetrieb?, Kassel: Hochschulwoche 8, Kassel 1994, S.29.

¹⁰⁰ Zur Erneuerung des Begriffs heißt es bei Rudi Fuchs: 'Eine thematische Ausstellung legt nur dann vor, wenn das Ausstellungsorgan nicht den Gesichtspunkt der thematischen Fragestellung strukturiert und aufbereitet wird, d.h. das einzelne Exponat oder die einzelnen Werkgruppen in Bezug auf den Gesamtzusammenhang thematisch angeordnet sind.' In Rüdiger Volker Hg., documenta - Trendsetter im internationalen Kunstbetrieb?, Kassel: Hochschulwoche 8, Kassel 1994, S.29.

¹⁰⁰ Diese Information erhielt ich in einem persönlichen Gespräch mit Herrn Lothar Orzechowski, Kulturredakteur der HNA, Kassel, welches am 1.12.94 stattgefunden hat.

VII. DIE THEMATISCHEN AUSSTELLUNGSKONZEPTIONEN

VII.1. "Befragung der Realität - Bildwelten heute"

Auf den Umstand, daß 1972 sowohl die Biennale als auch die documenta erstmals unter ein Generalthema gestellt wurden, ist bereits in dem Einführungskapitel II.2. dieser Arbeit hingewiesen worden. Die Ursache für diese ausstellungstechnische Innovation steht für die documenta in direktem Zusammenhang mit der Wahl ihres Ausstellungsleiters. Harald Szeemann hatte sich als Ausstellungsmacher von sogenannten Themenausstellungen¹⁰¹ bereits Ende der 50'er Jahre auf sich aufmerksam gemacht: 1957 richtete Szeemann die Ausstellung "Dichtende Maler - malende Dichter" in St. Gallen, Schweiz, aus, 1969 folgte die Ausstellung "When Attitudes Become Form" in Bern und 1970 kam es zur vielbesprochenen Ausstellung "Happening und Fluxus" in Köln. Nach der documenta folgten weitere thematische Ausstellungen wie z.B. "Junggesellenmaschinen" (1975), "Monte Verità" (1978) und "Der Hang zum Gesamtkunstwerk" (1983). Insofern war mit der Nominierung des Schweizers auch die Entscheidung für eine Themenausstellung gefallen.

Mit der Thematik "Befragung der Realität- Bildwelten heute" sollte "eine Analyse des Zusammenhanges zwischen Abbild und Wirklichkeit unter Einsatz von wahrnehmungspsychologischen, erkenntnistheoretischen und sprachwissenschaftlichen Methoden" ¹⁰² angestellt werden. Die aktuelle Kunstproduktion sollte 1972 erstmalig in ihrer ganzen Aktualität dem Publikum vor Augen geführt werden; insofern sollte die Beziehung von Kunst und Realität explizit in den Vordergrund treten. "Wesentlich war die Grundidee, die Kunst nicht mehr absolut, sondern in einem Beziehungsgefüge von sozialen Realitäten zu sehen. Das heißt schlicht, die Kunst bzw. ihre Ausstellung zu thematisieren."¹⁰³

¹⁰¹ Zur Erläuterung des Begriffs heißt es bei Bazon Brock: Eine thematische Ausstellung liegt nur dann vor, wenn das Ausstellungsmaterial unter dem Gesichtspunkt der thematischen Fragestellung strukturiert und aufbereitet wird, d.h., das einzelne Exponat oder die einzelnen Werkgruppen in Bezug auf den Gesamtzusammenhang thematisch eingeordnet sind. in: Rattemeyer, Volker Hg., documenta - Trendmaker im internationalen Kunstbetrieb?, Kasseler Hochschulwoche 8, Kassel 1984, S.29.

¹⁰² LAHME, Monika, in: Rattemeyer, V., a.a.O., S.69.

¹⁰³ ORZECOWSKI, Lothar, in: Stichworte zur documenta 5 - Die Kunst befragt sich selbst, Kassel 1972, S.1.

Den Vorwurf, ein theoretisches Konzept werde der Kunstproduktion oktroyiert und zwingt die Kunst damit in einen festgefügt Interpretationsrahmen, versucht Harald Szeemann im Vorwort des Ausstellungskataloges zu entkräften. "Das Mißverständnis, das Konzept stelle eine außerkünstlerische Methode des Werkes dar, sollte damit ausgeräumt sein. Das Konzept ist eine Methode differenzierten Sehens, die auf eine Auflösung des bloßen Ja-Nein-Urteils hinzielt."¹⁰⁴ Szeemann vertritt den Anspruch, mit einer thematischen Konzeption Sehhilfen und damit neue Erkenntnisstrukturen für den Kunstrezipienten zu schaffen.

Es zeigt sich anhand dieser gesellschaftsbezogenen Thematik, daß Szeemann und seine Mitarbeiter der documenta 5 einen "erweiterten Kunstbegriff" zugrunde legen, der auch in gesellschaftlichen Bereichen wie der Werbung, dem Kitsch oder in der politischen Propaganda Ausdrucksformen von Kunst sieht. Das Hauptanliegen der Szeemann'schen documenta liegt in der Grenzüberschreitung dessen, was 1972 allgemein als "Kunst" definiert wurde. Besonders der von Harald Szeemann kreierte Begriff der "Individuellen Mythologien" und seine Umsetzung in einen eigenständigen Ausstellungsbereich stand im Mittelpunkt des Interesses. Zur inhaltlichen Erklärung des Begriffs führt Szeemann aus: "Ich hatte seinerzeit, 1972 bei der documenta 5 und schon 1963 anlässlich der Ausstellung von Etienne Martin in Bern, den Ausdruck "Individuelle Mythologie" geprägt für Werke, in denen ich eine besondere Intensität der Intentionen fand. Ich wollte so zeigen, daß über Stil, Schule, Kategorie, Trend, Materialfetischismus es so etwas wie eine Zone des Ausdrucksrechts-willens und Bewußtseins gibt, in dem sich das Überlebenwollen der Kunstwerke manifestiert."¹⁰⁵ Es gehe ihm darum, neue Kriterien für Kunst zu entwickeln, ein Gebiet der Kunst zu entdecken, "in dem sich die Kunst von ihrer aggressivsten, aber auch poetischsten Seite zeigt". "Individuelle Mythologie ist der Anspruch des Egozentrikers, eine Sprache zu finden, die allgemeingültig ist, wobei die Syntax dieser Sprache aber noch nicht gegeben ist oder verstanden wird. Oder die individuelle Mythologie ist eben ein geistiger Raum, in dem ein einzelner jene Zeichen und Signale setzt, die ihm seine Welt bedeuten."¹⁰⁶ Die Geschichte der folgenden documenta-Ausstellungen bis zum Jahr 1992 zeigt, daß nur die documenta 6, die als die "Medien-documenta" in die documenta-Geschichte

¹⁰⁴ AUSST.KAT. DER DOCUMENTA 5, : Befragung der Realität - Bildwelten heute, Kassel, 30.6. bis 8.10.1972, S.10.

¹⁰⁵ SZEEMANN, Harald, Zeitlos auf Zeit, Das Museum der Obsessionen, Regensburg 1994, S.30.

¹⁰⁶ SZEEMANN, H., a.a.O., S.30.

eingegangen ist, unter der Leitung von Manfred Schneckenburger noch einmal als Thementausstellung konzipiert worden ist. Ab der 7. documenta (1982) bezieht Rudi Fuchs, der holländische Ausstellungsmacher, bewußt eine Gegenposition, indem er die Kunst wieder aus ihren gesellschaftlichen Bezügen isoliert und eine museale Ausstellungskonzeption vorzieht, in der die Kunst "für sich selber sprechen soll". Sowohl die 8. als auch 9. documenta von 1987 und 1992 wurden bewußt nicht mehr als thematische Ausstellungen inszeniert; besonders die documenta IX hat sich als betont anti-konzeptuelle Ausstellung verstanden.

VII.2. "Opera o Comportamento"

Die Frage, warum nach 77 Jahren Ausstellungsgeschichte der Biennale gerade 1972, zeitgleich mit der documenta, erstmals ein explizites Thema "Opera o Comportamento" (Werk oder Verhalten) von Seiten des verantwortlichen Vize-Kommissars, Mario Penelope, für die italienischen Künstler vorgegeben worden ist, kann rückblickend nur noch unvollständig rekonstruiert werden. Auch der "prefazione" des Ausstellungskataloges von 1972 ist nicht eindeutig zu entnehmen, warum gerade in diesem Jahr ein übergreifendes Thema gewählt wurde. Dort heißt es entsprechend: "La sezione italiana della 36a Esposizione é incentrata sul tema 'Opera o Comportamento': un tema che intende porre in chiara evidenza l'attuale dibattito critico, reale e drammatico, sulla situazione artistica del mondo d'oggi."¹⁰⁷ Grundsätzlich waren aber Thementausstellungen Anfang der 70'er Jahre virulent und es herrschte allgemein ein Bedürfnis nach thematischen Ausstellungen. Das Vorwort begreift das gestellte Thema sogar als Leitfaden für alle beteiligten Länder, die sich in der Ausrichtung ihrer Ausstellungen an diesem orientieren sollten, was, der Kritik zufolge, nur sehr vereinzelt umgesetzt worden ist.

"Per rispecchiare un più completo e unitario indirizzo critico è stato auspicato e largamente ottenuto che le rappresentanze nazionali, autonomamente configurate dei vari paesi si riferissero e si allacciassero al quadro di interessi e di ricerche del tema suggerito per la sezione italiana (Opera o Comportamento)."¹⁰⁸

¹⁰⁷ AUSST. KAT. DER 36. BIENNALE 1972, a.a.O., S. XII.

¹⁰⁸ PENELOPE, Mario, in: Ausst. Kat. der 36. Biennale 1972, a.a.O., S. XVII.

Die allgemeine Losung "Werk oder Verhalten" sollte grundsätzlich eine Diskussion über eine am traditionellen Verständnis vom Werk orientierte Kunstauffassung, wie sie z.B. durch das Tafelbild repräsentiert wird, und andererseits über eine neue Kunstauffassung anregen, die, wie die Konzept-Kunst, mit dem traditionellen Kunstverständnis bricht. Daß diese inhaltliche Vorgabe im Hinblick auf ihre Umsetzung nicht gelang, bestätigen auch Rizzi/Di Martino, die das Vorhaben, die Beiträge der einzelnen Länderpavillons einer allgemeinen Thematik zu unterstellen, als gescheitertes Unternehmen beurteilen.¹⁰⁹ Nur wenige italienische Verhaltenskünstler wie Vasco Bendini, Luciano Fabro, Mario Merz, Germano Olivotto und Franco Vaccari hielten sich formal an das vorgegebene Rahmenthema "Werk oder Verhalten", von den Teilnehmern der anderen Nationen folgte fast keiner dieser allzu allgemeinen Themenvorgabe. Als "Operisti", also als reine Werk-Künstler verstanden sich beispielsweise die Künstler Giuseppe Guerreschi, Pompilio Mandelli, Mattia Moreni, Ennio Morlotti und Giulio Turcato. Auch 1972 kam es zu skandalösen Ereignissen. Vor allem die Verhaltenskünstler, die sogenannten "comportamentisti" sorgten für Aufsehen, als sie am Tag der Eröffnung auf der Piazza San Marco 10.000 weiße Schmetterlinge aus einem künstlichen Kokon in die Freiheit entließen. Eine Aktion, die etwas anders verlief, als erwartet, da die venezianischen Tauben in der Planung der Performer nicht einkalkuliert waren, was in der Folge zu starken Protesten von Seiten der Umweltschützer führte. Den eigentlichen Skandal, der wochenlang die lokale und nationale Presse beschäftigte, provozierte ein junger römischer Künstler, Gino de Dominicis, der einem mongoloiden Mann ein Schild mit den Worten "Seconda soluzione di immortalità: l'universo è immobile" um den Hals gehängt hatte. Dieser schockierende Beitrag des Aktionskünstlers wurde von allen Seiten scharf kritisiert und zog seine Kreise bis hin zum italienischen Parlament.

Alle Folgeausstellungen der Biennale sind seit 1972 immer wieder einer allgemeinen Thematik unterstellt worden. So findet sich 1976 das Thema "Ambiente-Arte", 1982 das Thema "Arte Come Arte- Persistenza dell'opera" oder jüngst, 1992 das Thema "Punti cardinali dell'arte".

Die 1972 getroffene Entscheidung für eine thematische Ausstellung wurde also als ein einmal gefundenes Prinzip der Ausstellungskonzeption beibehalten. Auch hierin besteht

¹⁰⁹ "Il tema fisso fu un mezzo fallimento. Sià nella sezione italiana [...] non appare dialogo, bensì contrapposizione [...]. Nelle sezioni straniere quasi nessuno accetta la ventilata dialettica tra un'arte ancorata all' opera e un'arte che diventava meno comportamento." in: Rizzi/Di Martino, a.a.O., S.61.

ein grundsätzlicher Unterschied in der Ausstellungskonzeption von Biennale und documenta. Während man in Kassel bewußt keine einmal gefundene Regelung beibehält, sondern von Ausstellung zu Ausstellung immer wieder neue Lösungen der gesamten Ausstellungskonzeption sowie deren organisatorischer und praktischer Regelung sucht, ist die Biennale in ihrer inneren Struktur festgelegter. Inhaltlich handelt es sich jedoch bei den italienischen Rahmenthemen um sehr allgemeine Formulierungen, die den teilnehmenden Künstlern fast alle Möglichkeiten offen lassen.

VIII. DIE KÜNSTLERISCHEN STRÖMUNGEN AUF DOCUMENTA UND BIENNALE

VIII.1. Konzept-Art, Neuer Realismus und "Individuelle Mythologien"

Die documenta 5 verfolgte nicht die Absicht, wie noch die 4.documenta von 1968, die internationale Kunstproduktion der letzten vier Jahre zusammenfassend darzustellen, um damit neue Entwicklungstendenzen in der Kunst nachzuvollziehen; vielmehr wollte sie die 1972 aktuelle Kunstszene, d.h. die künstlerischen Hervorbringungen und Ausdrucksformen besonders herausheben, die Anfang der 70'er Jahre die Kunstwelt bewegten.

Es ging den Veranstaltern weniger um eine einseitige Betonung der Aktualität als vor allem um den Blick auf die gesellschaftliche Relevanz von künstlerischen Produkten, die kritisch hinterfragt werden sollten. Dies galt sowohl für den Inhalt der Ausstellung als auch für den Ausstellungstypus. "Reine Kunstaussstellungen waren 1970 fast verpönt, Kunst wie Ausstellungen hatten sich gesellschaftlich zu legitimieren."¹¹⁰

Der von Arnold Bode geprägte Begriff eines "Museums der 100 Tage" wurde von Harald Szeemann in den Slogan eines "100-Tage-Ereignisses." abgeändert. Damit sollte auch ein inhaltlicher Schwerpunkt der documenta-Konzeption, nämlich ihre Ereignishaftigkeit, zum Ausdruck gebracht werden. Bazon Brock hatte einen geradezu enzyklopädischen

¹¹⁰ SCHNECKENBURGER, M., a.a.O., S.112.

Ausstellungsplan vorgelegt, der in seiner ungekürzten Version neunzehn Abteilungen vorsah.

Harald Szeemann und sein Mitarbeiterstab stellten 1972 vier künstlerische Richtungen in den Mittelpunkt. "Kunst, die sich mit Ideen, Andeutungen und Konzepten begnügte. Kunst, die - Stichwort Performance - den Künstler als Selbstdarsteller beanspruchte, Kunst, die sich realistischer gebärdete als ein Foto und darum Fotorealismus genannt wurde - und individuelle Mythologien. Das war, knapp gesagt, der Künstler als Stifter seiner privaten Überlebens- und Weltbewältigungs-Religion."¹¹¹

In der Neuen Galerie waren im Eingangsbereich Künstlermuseen untergebracht, von denen das "Mouse Museum" (Abb.1) von Claes Oldenburg besonderen Anklang fand. Im Untergeschoss des Hauses wurden unter dem Titel "Parallele Bildwelten" Fotografien und Zeichnungen zu den Bereichen Werbung, Utopie, Science-Fiction, Spiele, Gesellschaftliche Ikonographie (Abb.2) und Politische Propaganda gezeigt. Im Erdgeschoß waren darüberhinaus "außerkünstlerische Bereiche", wie z.B. die von Eberhard Roters eingerichtete Abteilung "Trivialrealismus und Trivialembematik", in der u.a. Gartenzwerge (Abb.3), Stocknägel und Puppen gezeigt wurden, zu sehen. Jean Christoph Ammann betreute seinerseits die Abteilung "Realismus" u.a. mit Arbeiten von John de Andrea, Claudio Bravo, Charles Close, Robert Cottingham (Abb.4), Richard Estes, Duane Hanson, Paul Sarkisian (Abb.5), Gerhard Richter und Paul Steiger. Diese Abteilung der "Realisten", welche auch unter den Begriffen "Hyperrealisten" und "Neue Realisten" subsumiert wurden, gehörte zu den innovativen Kunstäußerungen, die die documenta 5 zeigte.

Im Gegensatz zu den Künstlern der Pop-Art, welche das Medium der Fotografie bereits in den 60'er Jahren für ihre Kunst eingesetzt hatten, es jedoch vorwiegend zu Verfremdungszwecken nutzten, setzten sich die sogenannten Fotorealisten dadurch ab, daß sie gerade die Brillanz der Fotografie, die perfekte Oberfläche der Fotografie in der Malerei noch zu übertreffen suchten. "Wesentlicher, als daß die Künstler sich fotografischer Hilfsmittel bedienen, ist für die Bestimmung des neuen Realismus, daß er sozusagen die Sehweise einer Kamera kopiert."¹¹² Die "Neuen Realisten" verfolgten also nicht das Ziel, wirklichkeitsgetreue Abbildungen von Gegenständen zu schaffen, sondern entdeckten vielmehr im Ausschnitthaften, Zufälligen eine eigene Norm.

¹¹¹ NEMECZEK, Alfred, Das Wunder in der Provinz, Rückblick auf documenta 1-6, ART 6, 1982, S.52.

¹¹² ORZECZÓWSKI, L., a.a.O., S.9.

Im Obergeschoß der Neuen Galerie befand sich der zweite Teil der "Parallelen Bildwelten", der insgesamt drei Abteilungen, "Bildnerei der Geisteskranken" (Abb.6), "Bilderwelt und Frömmigkeit" und "Individuelle Mythologien" umfaßte. Letztere stellte die umfangreichste und wichtigste Abteilung der 5. documenta dar.

In ihr waren so unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten wie Christian Boltanski, Gino de Dominicis, Luciano Fabro, das Künstlerpaar Gilbert & George, Etienne Martin (Abb.7), Hermann Nitsch, Mario Merz (Abb.8), Sigmar Polke und Joseph Beuys (Abb.9) vertreten. Mit dem Begriff "Individuelle Mythologien" wurde die Erfahrung zum Ausdruck gebracht, daß jedes selbstständige Kunstobjekt letztendlich im Bereich persönlicher, individueller Erfahrungen verharret, wie es im Kapitel III.3 dieser Arbeit ausführlicher dargestellt wurde.

Im Hauptgebäude der documenta, im Museum Fridericianum, waren 1972 didaktische und experimentelle Abteilungen, wie beispielsweise das von Brock konzipierte "Audiovisuelle Vorwort", oder aber eine mit Selbstdarstellung/Performance/Information" betitelte Sektion untergebracht, in der Kunstwerke der Künstler Vito Acconci, Joseph Beuys, Dan Graham, Jannis Kounellis, Keith Sonnier und Ben Vautier ausgestellt waren. Im Erdgeschoß konnte der Ausstellungsbesucher ein Angebot von Filmen, Dias und Videos von über 30 Künstlern wahrnehmen. Die zweite, wesentliche Abteilung der documenta 5, die unter der Leitung von Konrad Fischer und Klaus Honnef stand, bildeten die Konzept-Künstler, also diejenigen Künstler, für die die Bedeutung des Kunstwerkes nicht im fertiggestellten Produkt, sondern bereits in seiner Idee begründet liegt. So zeigte diese Abteilung, die folgerichtig mit "Idee" überschrieben war, u.a. Werke der Künstler John Baldessari (Abb.10), Bernhard und Hilla Becher, Daniel Buren, Jan Dibbets, Joseph Kosuth, Sol Le Witt, Richard Long (Abb.11), Agnes Martin, Palermo (Abb.12), und Hanne Darboven (Abb.13). "Concept-Art (Ideen-Kunst) ist die Verneinung des dinghaft Realen zugunsten des gedanklich Realen. Sie ist der Verzicht auf das fertige Produkt zugunsten des produktiven Entwurfs. Kunst versteht sich hier als eine Weise, sich kreativ (schöpferisch) zu verhalten. Die Ergebnisse spielen eine untergeordnete Rolle. Sie sind zweitrangig angesichts des Impulses, der sie hervorbringt." ¹¹³

Mit der Konzept-Kunst wurde der Kunstrezipient erstmals aktiv in den künstlerischen Prozeß miteingebunden. Indem ihm Eigenproduktivität abverlangt wurde, verkehrte sich

¹¹³ ORZECOWSKI, L., a.a.O., S.2.

das Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter in sein Gegenteil. Das konzeptuelle Kunstwerk konnte und sollte sich erst im Mitwirken des Rezipienten herausbilden.

VIII.2. "Werkkunst" und "Verhaltenskunst"

Im italienischen "Padiglione Centrale" waren 1972 sechs völlig verschiedene Themenkomplexe zusammengestellt. Den Anfang bildete eine zugleich retrospektive und aktuelle Skulpturenausstellung "Aspetti della Scultura Italiana", die vorwiegend abstrakte Skulpturen - in Stein, Glas, Holz, Gips, Eisen und Kupfer - aus den Jahren 1948 bis 1972 präsentierte. In erster Linie ging es darum, einige besonders signifikante Momente der Bildhauerei dieses Zeitraums panoramaartig vorzuführen. "Die Badende" von Alberto Viani von 1969/72 (Abb. 14) sowie ein verfremdeter Tisch des Künstlers Valeriano Trubbiani mit dem Titel "Quo vadis?" oder eine abstrakte Steinskulptur von Pietro Cascella (Abb. 15) sowie eine aufgebojene Rahmenform von Lucio Fontana "Scultura astratta" seien hierfür beispielhaft genannt.

Eine zweite Abteilung widmete sich der experimentellen Grafik. Von seiten der Künstler wurden hier grafische Vorschläge für Plakate und Bücher inszeniert, wie z.B. Bücher, die nur aus Zahlenreihen bestanden oder Bücher, deren Seiten vollständig perforiert waren. Andere Künstler, wie Riccardo Manzi, kombinierten graphische mit textuellen Motiven (Abb. 16). Wie die documenta, so stellte auch die 36. Biennale eine Video-Abteilung "Video Nastri" vor. John Baldessari, Joseph Beuys, Daniel Buren, Mario Merz, Klaus Rinke und Ulrich Rückriem zeigten hier ihre eigenen Video-Produktionen. Gerry Schum stellte die Videotechnik als neues künstlerisches Ausdrucksmittel neben die traditionellen Mittel der Malerei, Skulptur und Fotografie.

Um das Thema "Venedig: gestern, heute, morgen" rankte sich eine Vielzahl von Stadtansichten Venedigs. Unter den sowohl grafischen als auch fotografischen Arbeiten von Pierre Bonnard, Carlo Carrà, Raoul Dufy, Oskar Kokoschka und Christo (Abb. 17) dominieren als Motive der Palazzo Ducale, die Lagune und Venedigs bedeutendste Kirchen und Plätze. In dem Bereich Architektur sorgte eine Sektion "Quattro progetti per Venezia" für großes Interesse, da es dem Architekten und Universitätsprofessor Carlo Scarpa gelungen war, vier international bekannte Architekten mit ihren Bauvorhaben und Projekten für die Stadt Venedig aus den Jahren 1952, 1963, 1968 und 1970 vorzustellen und diese zu dokumentieren. Es handelte sich um vier verschiedene

Infrastrukturen für Venedig, ein Fremdenhaus für Studenten am Canale Grande von Frank Lloyd Wright, das venezianische "Ospedale Civile" von Le Corbusier (Abb.18), den Kongreß-Palast von Louis Kahn und die Anlage eines Parkes zwischen dem Meer und der Lagune von dem Japaner Isamu Noguchi. Renato Barilli und Daniela Palazzoli stellten in ihrer Sektion das Buch in den Mittelpunkt des Interesses. "Il repertorio, che copre gli anni dal 1960 al'72 include le pubblicazioni di quegli artisti che hanno instaurato un rapporto nuovo col libro". Das Spektrum der vorgestellten Bücher reichte von der Fluxus-Bewegung über Concept-Künstler bis hin zu Künstlern, die sich als "visivi" definierten. Eine fünfzehn Künstler umfassende Präsentation, "Persona 2" behandelte das Thema der menschlichen Geste. "Qui persona significa una serie continua di gesti teatrali compiuti da artisti mediante l'azione e la presenza flagrante del proprio corpo." ¹¹⁴

Die der "Werkkunst" zuzurechnenden Werke, die im italienischen Zentralpavillon zu sehen waren, stammten von Giuseppe Guerreschi (Abb.19), Ennio Morlotti (Abb.20), Giulio Turcato (Abb.21) und Vasco Bendini (Abb.22), die figürliche und abstrakte Arbeiten zeigten. Mit Mario Merz (Abb.23) und Luciano Fabro (Abb.24) waren zwei Künstler ausgestellt, die auch auf der Kasseler documenta mit Arbeiten vertreten waren. Eine in San Basso, einer aufgelassenen Kirche, eingerichtete Ausstellung der "Arti decorative" führte Glas und Keramikarbeiten vor. Zu nennen seien die Künstler Flavio Barbini, Nino Caruso, Paolo Martinuzzi und Livio Seguso (Abb.25). Die bereits erwähnte Skulpturenausstellung im Innenhof des Palazzo Ducale zeigte Großplastiken von Maria Simon, Walter Redinger, Kimmö Pykkö (Abb.26) und Aas Nils.

Im Unterschied zur Kasseler documenta war das venezianische Ausstellungspanorama nicht so eindeutig durch neue Kunstströmungen charakterisiert, sondern zeichnete sich vielmehr durch ein pluralistisches Erscheinungsbild aus. "Wenn in diesem Jahr überhaupt eine Tendenz (Stil wäre schon zuviel gesagt) ins Bewußtsein des Besuchers gerückt worden ist, so wohl die Begegnung von Kunst und Fotografie." Der in Kassel breit dokumentierte Fotorealismus fand auf der Biennale besonders im deutschen Pavillon mit dem Werk Gerhard Richters seinen Niederschlag. Richter war 1972 nur einer unter 46 Künstlern, die sowohl auf der documenta als auch auf der Biennale ausstellten. Gerhard Richter wurde 1972 von Dieter Honisch, dem deutschen Länderkommissar, als einziger Künstler für den deutschen Pavillon ausgewählt. Er

¹¹⁴ OLIVA, Achille Bonito, Ausst.Kat. 36. Biennale 1972, a.a.O., S.33.

hatte, neben einigen Stadtansichten und Landschaftsbildern, eigens für die Biennale einen Fries von 48 Schwarz-Weißen Portraits bekannter Geistesgrößen aus einem Lexikon fotografiegetreu abgemalt. Von einigen wenigen Ausnahmen, wie dem Amerikaner Richard Estes abgesehen, wurde der Fotorealismus oder fotografische Hyperrealismus auf der Biennale 1972 kaum zur Kenntnis genommen. Die Ausstellungskritik spricht in diesem Zusammenhang auch von "verpaßten Gelegenheiten".

IX. DIE ÖFFENTLICHE WIRKUNG DER 36. BIENNALE UND DER 5. DOCUMENTA IM VERGLEICH DER PRESSERESONANZ

Die in den Medien veröffentlichte Meinung über die documenta 5 in Kassel war 1972 sehr kontrovers. Das Spektrum der geäußerten Meinungen reichte gleichermaßen vom glorifizierenden Lob bis zur vollständigen Infragestellung der gesamten Institution.

Es sollen hier exemplarisch einige für die gegensätzliche Einschätzung der documenta 5 repräsentative Meinungen gegenübergestellt werden.

Als Ausgangspunkt für das Spektrum der Meinungen soll das in der Hessischen Allgemeinen Zeitung von dem Publizisten Thilo Koch und dem Kulturredakteur Lothar Orzechowski ausgetragene "Steitgespräch" dienen, welches einen großen Teil der vorgebrachten Argumentationen für oder gegen eine documenta 5 widerspiegelt. Bereits der Titel Kochs "Die schwarze Messe von Kassel" läßt ahnen, worauf es dem Verfasser ankommt. "Humbug und schmutziger Bluff ist diese "documenta 5". Man dürfte auf der ganzen Welt zur Zeit kaum irgendwo einen so großen Müllhaufen von fleißig gesammeltem, andächtig bewundertem Blödsinn finden [...]. Dieser Quatsch mit kunstphilosophischer Soße verdient keinerlei Beachtung, nicht einmal Verachtung, geschweige denn Strafverfolgung."¹¹⁵ Warum sich Koch trotzdem mit dem Thema documenta auseinandersetzt, begründet er wie folgt: "Weil der Kokolores mit soviel öffentlichen Anspruch und ideologischem Weihrauch auf uns losgelassen wird. Weil ein paar Millionen Mark öffentliche Gelder drinstecken. Weil kluge und brave Leute sich nicht trauen, ihren Abscheu, ihren Ärger, ihre Ratlosigkeit zu bekennen."¹¹⁶ Koch

¹¹⁵ KOCH, Thilo, in: Sonderdrucke der Hess. Allgemeine Zeitung vom 5.8./8.8./19.8.1972

¹¹⁶ KOCH, T., a.a.O. S.1.

spricht im Zusammenhang mit der documenta von Verschwörung, hält nur eine einzige Arbeit für ein künstlerisches Produkt. "Das einzige Dingsbums in dieser Geröllhalde kichernden Irrwitzes, von dem ich sagen würde, es hat immerhin Aussagekraft und Format, ist die naturalistisch nachgebildete Kastrationsszene in dem grünen Sonderballon neben der neuen Galerie."¹¹⁷ Als wenigstens "interessant" wertet Koch die Abteilungen "Kitsch" und "Bildnerie von Geisteskranken", wobei auch diesen Abteilungen der Kunstgehalt völlig abgesprochen wird. Koch vermeidet es in seiner Einschätzung, überhaupt über Kunst zu sprechen. "Warum ich bisher nicht ein einziges Mal die Worte Kunst und Künstler verwendet habe? Weil in meinen Augen diese documenta 5 nicht das allergeringste mit Kunst zu tun hat und weil die Hervorbringer der Objekte dieser Ausstellung - persönlich oft sehr nette und gar nicht wahnsinnige Menschen - alles irgend Denkbare sein mögen, nur Künstler, das sind sie sicher nicht."¹¹⁸ Diese persönliche Einschätzung Kochs führt konsequenterweise zu dem Ruf nach einer Anti-documenta, der in Form eines documenta-Pamphlets des "Deutschen Kulturwerks europäischen Geistes e.V." auch veröffentlicht wurde.¹¹⁹

Ähnlich negativ bewertet Reinhard Müller-Mehlis im Münchner Merkur vom 1.7.1972 die documenta 5. Unter der Überschrift: "Documenta 5: Eine Endstation - Das große Grusel- und Absurditäten-Kabinett" stellt er die ausgestellten Werke und die Institution documenta grundsätzlich in Frage. " 'Kunst ist überflüssig', lautet der Text eines Transparentes über dem Giebel des Fridericianums. Vielleicht ist die ganze documenta überflüssig geworden. Das Fridericianum steht jedenfalls unter diesem Signum". Müller-Mehlis ist davon überzeugt, daß die documenta 5 den "großzügigen Rahmen für

¹¹⁷ KOCH, T., a.a.O., S.1.

¹¹⁸ KOCH, T., a.a.O., S.1.

¹¹⁹ Am 2.8.72 erscheint in der Hess. Allg. Zeitung Kassel folgender Aufruf: Aufruf! documenta 5 - eine Ausstellung, die nichts anderes dokumentiert, als den völligen Verfall von Kunst!

Dieser Verfall ist nicht etwa eine schicksalhaft bedingte "Zeiterscheinung", sondern er ist das Werk jener kulturfeindlichen Kräfte, deren destruktive Parolen bereits in den 20'er Jahren auftauchten und deren Verfechter von den heutigen Massenmedien unterstützt werden.

Das DEUTSCHE KULTURWERK EUROPÄISCHEN GEISTES erhebt schärfsten Protest gegen die diffamierende Verzerrung echter Kunst und gegen die verantwortungslose Vergeudung von Millionen öffentlicher Gelder für diesen Zweck! WIR FORDERN die Ablösung neurotischer Scharlatane als Kunsterzieher durch qualifizierte Meister ihres Faches! WIR FORDERN Werke von wirklicher künstlerischer Qualität über den Weg der Auslese in freiem Wettbewerb -, anstelle der Protektion unter spekulativen Machenschaften! WIR FORDERN, daß diesem ins Groteske gesteigertem Unsinn endlich Einhalt geboten wird! Daher dieser Aufruf an alle, die sich noch einen Sinn für DAS ECHTE, DAS GUTE UND DAS SCHÖNE bewahrt haben: Bekunden Sie durch Ihre (auf Wunsch vertraulich zu behandelnde) Zuschrift, daß Sie diesen Protest unterstützen!

Selbstdarsteller, Narren, freigesetzte Irre, Künstler und Spaßmacher aller Art" bilde. Daraus resultiert für ihn die Forderung, daß es keine documenta 6 geben möge. Er gelangt zu dem Fazit, daß der Voyeurismus von Managern des Show-Business und von Intellektuellen, die mit Steuergeldern finanziert werden, nicht noch einmal die Möglichkeit erhalten sollte, sich "falsches Renommée" und "weitere Honorare" zu erwirtschaften. In einem später publizierten Artikel vom 19.10.1972 bewertet Müller-Mehlis die auf der documenta 5 vorgestellten Kunsttendenzen: "Die documenta 5 hat die Konzept- und Objektkunst (händlerisch gesehen) fast total beerdigt, hat die kritische Haltung gegenüber dem unkritischen amerikanischen Foto-Realismus, den es auf deutschen Kunstmärkten und in Galerien bereits seit mehr als zwei Jahren zu sehen gibt, nur noch gefördert. Noch pessimistischer sieht Richard Hiepe, Deutsche Volkszeitung Düsseldorf, in seinem Artikel vom 29. Juni 1972 die Bedeutung der documenta. Mit seiner Abhandlung "Abschaffung der Kunst - Die documenta ist gestorben, bevor sie anfängt" spricht Hiepe der documenta von vornherein jede Überlebenschance als Institution ab. Seine Kritik richtet sich ferner gegen Harald Szeemann, den er als "Alleinherrscher" bezeichnet. Er gelangt zu dem Schluß, daß hier faktisch die Abschaffung der Kunst betrieben werde. "Und was sich 'Denkprozesse' nennt, die hier 'angestoßen' werden sollen, so kann man schwerlich etwas anstoßen, das nicht vorhanden ist." Auch eine in der "Frankfurter Allgemeinen" abgedruckte "DDR-Stimme über die documenta" vom 21. Juli 1972 qualifiziert die documenta als "Zirkus der Scharlatane" ab. Von "Kretins des Schaustellergewerbes", von "schäbigen Jahrmarkt der Dreistigkeit" sowie von "raffiniertem Lustbad einer morbiden Gesellschaft" ist in dieser Pressenotiz die Rede. Konkreter spricht Petra Kipphoff in der "Zeit" eine inhaltliche Diskrepanz an: "Ein drastischeres Heiß-Kalt-Bad als das von Realismus einerseits und 'Individuellen Mythologien' andererseits hat eine Kunstveranstaltung wohl kaum je bereitgehabt."¹²⁰ Eine positive Einschätzung erfährt die documenta 5 in der Juli-Ausgabe des Spiegels. Der Verfasser rechnet es der Konzeption der documenta hoch an, zwischen widerstreitenden Interessen-Gruppen vermittelt zu haben. "Hier Bilderfreunde, dort Bildverächter - nie hatte die Documenta, die international gewichtigste Ausstellung zeitgenössischer Kunst, einen so tiefen Zwiespalt zu dokumentieren."¹²¹ Auch die

¹²⁰ KIPPHOFF, Petra, Die Zeit, in: Kunstforum Bd. 119, a.a.O., S. 517.

¹²¹ OHNE AUTORENANGABE in: Der Spiegel, Juli, 1972, Mickey Mouse befragt die Wirklichkeit, S. 104.

Prägnanz und Aktualität dieser documenta wird vom Verfasser besonders hervorgehoben. Er ist davon überzeugt, daß die documenta ihren Ruf 1972 gestärkt habe, auch wenn nicht alle hochgesteckten Ziele erreicht worden seien. Er bemerkt zwar große Qualitätsunterschiede unter den ausgestellten Werken; dennoch hält er den Besuch der documenta für gewinnbringend. "Doch soweit hat sich der von Szeemann anvisierte Kompromiß zwischen 'thematischer Ausstellung' und Kunst-Panorama bewährt: die documenta 5 kann mit oder ohne Spezialoptik gewinnreich besichtigt werden."¹²² Jörg H. Beyer hält sie in der Fuldaer Volkszeitung vom 8.7.1972 für "Die munterste und aktivste documenta, die es je gab." Erklärend führt er aus, warum er die Abteilung der "Individuellen Mythologien" für bedeutsam hält. "Ein wichtiger Teil der fünften documenta, die ein Kritiker 'die documenta der jüngsten Generation' nannte, sind die Selbstdarstellungen, Performances, Activities oder Changes, die der Katalog unter 'individuelle Mythologien' einreicht." Diese würden sich nicht nur auf die Ausstellungsgebäude beschränken, sondern auch im öffentlichen Raum stattfinden. Dem Umstand, daß sich die Kunst Anfang der 70'er Jahre in einer Krise befindet, Rechnung tragend, schätzt Lothar Orzechowski den Zweck der documenta so ein: "Auf der documenta geht es aber nicht um 'die' Kunst, sondern um eine Reihe von Künstlern, die nach Meinung der Ausstellungsmacher für Stimmung, Intention, Selbstverständnis und Aussage der gegenwärtigen Kunst typisch sind. Typisch beispielsweise für den Umschlag aus dem politischen Aktionismus in die individuelle Klausur. Typisch auch für den Rückzug in eine neue, fragile Innerlichkeit, nachdem die Künstler ebenfalls in den 60'er Jahren geglaubt haben, sie könnten mit der industriellen Massenproduktion direkt konkurrieren, und sich alsbald als Designer des 'schönen Wohnens' wiederfanden."¹²³

Die 36. Biennale von 1972 wird von der italienischen Kritik sehr kritisch bewertet. Überwiegend wird diese Biennale als eine moderate, pluralistische Ausstellung eingeschätzt, der es an besonderen Höhepunkten mangelt; sie wird als eine "Biennale der Kompromisse" bewertet. Die inhaltliche Kritik richtet sich in erster Linie gegen das in diesem Jahr erstmals gestellte Generalthema "Werk oder Verhalten", welches durch seine zu allgemeine Formulierung eine zu breite und damit willkürliche Interpretationsspanne zulasse. Aber auch zur Auswahl der Künstler wurden kritische

¹²² Der Spiegel, a.a.O., S.105.

¹²³ ORZECOWSKI, L., in: Kunstforum Bd.119., a.a.O., S.517.

Stimmen laut, wie z. B. die von Emilio Radius, der den auf der Biennale präsentierten Verhaltenskünstlern ratlos gegenübersteht. "Dobbiamo proprio credere che i comportamentisti, padroni della Biennale e della documenta di Kassel, siano una novità seria? C'è quasi la paura di dover acquistare non quadri e statue ma artisti in carne ed ossa, portaseli a casa, mostrarli agli ospiti."¹²⁴ Offensichtlich hatte er den Sinn einer Performance nicht begriffen. Auch für Paolo Rizzi hat es sich bei der 36. Biennale um eine "müde" Biennale gehandelt. Besonders zwei Defekte fallen Rizzi ins Auge: zum einen das Fehlen einer Übereinstimmung der einzelnen Sektionen und zum anderen die Inkonsistenz des historischen Diskurses. Trotz des verdienstvollen Engagements von Mario Penelope und seinen Mitarbeitern habe es keinen richtigen Aufschwung gegeben, sei die Biennale von der Welle ihres eigenen Prestiges getragen worden. Das Resultat dieser Biennale sei es gewesen, "wenig mehr als moderat" gewesen zu sein. Nicht zufällig hätten deswegen auch die Sonderausstellungen die größte Beachtung erfahren. Was die italienische Abteilung angehe, so sei die Sektion "Werk" für fast alle ein Versagen gewesen. Um ihre Anziehungskraft behalten zu können, empfiehlt Rizzi der Institution Biennale, sich grundlegend zu verändern. Auf der Strukturebene hält Rizzi das System der einzelnen Länderkommissare für eklektizistisch. "Ci vuole quindi un coordinamento ed una corresponsabilizzazione a livello internazionale."¹²⁵ Rizzi schlägt den Organisatoren der Biennale vor, mehr Mut hinsichtlich der Definition von Kunst zu beweisen, die mittlerweile in alle sozialen Bereiche ausstrahle. Rizzi fragt sich abschließend: "Was hat Kassel gemacht, die Rivalin von Venedig? Es hat alles, was es an neuen Ideen gab, aufs Tapet gebracht. Was wird Sao Paulo in Brasilien machen? Es wird auf die industrielle Ästhetik, auf die Architektur, auf das Design setzen."¹²⁶ Resümierend stellt Rizzi fest, daß Venedig nicht um jeden Preis eine Vitrine des Neuen werden müsse. Er schlägt vor, daß die Biennale "die Funktion einer Präsentation von ästhetischen Produkten von heute in präziser historischer Beziehung zu gestern" haben könne, worin dann ihr spezifischer Eigenwert gesehen werden könne. Enzo di Martino, ein bekannter italienischer Kritiker, äußert sich kritisch und distanziert zu der thematischen Polarisierung von "Werk und Verhalten" sowie zu dem Versuch, auch die Stadt Venedig in das Ausstellungsprogramm einzubeziehen. "[...] questi due tentativi sembrano apparire disastrosamente non riusciti [...] Sembra infatti

¹²⁴ RADIUS, Emilio, Tornano i bambocci, in: Il Mondo 17.8.1972.

¹²⁵ RIZZI, Paolo, Una Biennale stanca, in: Il Gazzettino, Venedig 28.9.1972.

¹²⁶ RIZZI, Paolo, a.a.O.

chiaro oggi quanto malintesa sia stata la proposta comportamentista se essa ha provocato soltanto una antistorica e malinconica coda di 'avvenimenti e comportamenti'.¹²⁷

Eine weitere, ablehnende Bewertung der Abteilung "Verhalten", in der Zeitung "La Gazzetta delle Arti" vom Juli 1972, distanziert sich inhaltlich von den in dieser Sektion ausgestellten "Kunstwerken". "Dove dissento completamente dal positivo giudizio espresso dagli illustri critici è per quanto esposto ai 'Giardini' perchè non posso accettare come fatto d'arte ciò che è stato battezzato 'comportamentismo'." ¹²⁸

Eine mit A.B. abgekürzte Stimme hält die ausgestellten Werke nicht für Avantgarde-Kunst, sondern für "unnütze, blöde und unbedeutende Dinge". Für ihn zwängt sich der Eindruck auf, daß hier Künstler nur aus "reklamistisch-kommerziellen Interessen eingeladen worden seien. Die auf der Biennale vorgestellten Arbeiten möchte A.B. nicht als "die künstlerische Richtung der neuen Generation" anerkennen. Seiner Einschätzung nach verfügt die italienische Kunstszenen durchaus über neue Tendenzen und Richtungen, über "authentische Künstler"; diese seien aber offenbar bei der 36. Biennale nicht zum Zuge gekommen.

Eine eher vernichtende Kritik ist 1972 der dritten Sonderausstellung widerfahren. Es handelte sich hierbei um den Versuch, eine Skulpturen-Ausstellung "Sculture nella città" in das Stadtbild Venedigs zu integrieren. Als problematisch wird dieses Vorhaben besonders in der Plazierung von moderner Skulptur im Innenhof des Dogenpalastes gesehen. "Diese Konfrontation von Alt und Neu ist sicher gut gemeint, aber sie scheitert an der totalen Ungleichgewichtigkeit der Partner."¹²⁹ Die Skulpturen eines Nicolas Schoeffler, Friedrich Gräsel oder Fritz Wotruba hielten dem historischen Ambiente des Hofes des Palazzo Ducale, "der künstlerisch bis ins letzte Detail durchgestaltet ist und als Ausstellungsforum daher völlig ungeeignet ist", in der konkreten Gegenüberstellung nicht stand. Wolf Schön von der Zeitung "Christ und Welt" empfindet den Kontrast von moderner Skulptur und gotischer Architektur als Anachronismus. "Unter den Kuppeln der Markuskirche stehen blinkende Chromgestelle, unförmige Eternitröhren und wildwuchernde Bronzegewächse herum, auf einer Piazza stolpern Touristen über eine

¹²⁷ DI MARTINO, Enzo, Biennale: arte, happening o ricerca? Che cosa sei? in: Veneto 7, Vicenza, 27.6.1972.

¹²⁸ A.B., Considerazioni, in: La Gazzetta delle Arti, Periodico Mensile d'Arte, Cultura, Attualità, Anno III., N.7, Venedig, Juli 1972.

¹²⁹ SELLO, Gottfried, Abwarten in Venedig, in: Die Zeit 16.6.1972.

Schlange aus Marmor-Stücken, bekritzeln Kinder ein rostiges Eisensegel. Der Effekt dieser 'Öffnung' ist einigermaßen verheerend - so etwa, als spiele man Becketts 'Endspiel' vor den Kulissen einer barocken Ausstattungssoper.¹³⁰ Diesen Umstand bestätigt Doris Schmidt in der Süddeutschen Zeitung: "Das von der neuen Leitung der Biennale und von den Länderkommissaren gemeinsam gefundene Motto 'Werk oder Verhalten' wurde zwar kaum verbindlich genommen; alles läuft in Venedig darauf hinaus, daß sich alles unter diesem Motto vereinen läßt". Auch Anna Tietjen vom Hamburger Abendblatt hält das gewählte Rahmenthema für eine gescheiterte Initiative. "Absicht der Veranstalter war es, Künstler, die nach traditioneller Auffassung 'im Kunstwerk das Mittel zur Übertragung einer dauerhaften Botschaft' sehen, denjenigen Künstlern einer neueren Richtung gegenüberzustellen, 'die nicht mehr an das Werk glauben und sich in den verschiedenen Formen des Verhaltens betätigen'. Ergebnis: 'Werke' gibt es auf der Biennale in großer Zahl, 'Verhaltensformen' sind kaum vertreten."¹³¹

Es gibt jedoch auch positive Einschätzungen, wobei sich die italienischen mit den deutschen Stellungnahmen zu großen Teilen decken. Es sollen hier stellvertretend einige deutsche Stimmen zur venezianischen Ausstellung zitiert werden.

Als positiv wird die strukturelle Veränderung der Biennale-Konzeption angesehen, mit verschiedenen Sonderausstellungen den Rahmen der Biennale über das Gelände der Giardini hinaus bis in die Stadt hinein ausgeweitet zu haben.

Besonders eine im napoleonischen Flügel des Museo Correr ausgerichtete retrospektive Ausstellung "Capolavori della pittura del XX. secolo, 1900/1945", in der 80 Gemälde von Munch, Picasso, Matisse, Sonja Delaunay, Severini, Balla, Kandinsky, Klee, Max Ernst, Mondrian, Schlemmer, Tobey u.a. gezeigt wurden, fand sowohl in der deutschen wie auch in der italienischen Presse eine positive Resonanz. "Dieser historische Rückblick, in den Ankündigungen besonders als 'didaktisch' vermerkt, erinnert deutlich an den Vorspann auf den beiden ersten documenta-Ausstellungen in Kassel; das Prinzip hatte sich schon damals bewährt."¹³² Günstig wurden 1972 auch die Graphik-Ausstellungen "Grafica d'oggi" bewertet, von der die eine in der Ca' Pesaro, im Museum für moderne Kunst, die andere im italienischen Zentralpavillon zu sehen war. Unter den einzelnen Ausstellungspavillons ist 1972 besonders der von Ausstellungskommissar Dieter

¹³⁰ SCHÖN, Wolfgang, Avantgarde läßt grüßen, in: Deutsche Zeitung Christ und Welt, 16.6.1972.

¹³¹ TIETJEN, Anna, Ein Supermarkt der modernen Kunst, in: Hamburger Abendblatt, 30.6.1972.

¹³² SCHMIDT, Doris, Rückblick, Querschnitte, Ausblicke, in: Süddeutsche Zeitung, 10.6.1972.

Honisch vorgestellte deutsche Beitrag lobend erwähnt worden. Honisch hatte den gesamten Pavillon einem einzigen Künstler, in diesem Fall dem Foto-Realisten Gerhard Richter, zur Verfügung gestellt. Dieser hatte eigens für die Biennale einen Fries von 48 Schwarz-Weiß-Porträts bekannter Geistesgrößen von Oscar Wilde bis Giacomo Puccini gemalt, welche die Rotunde des deutschen Pavillons ausfüllten. Die Nebenräume zeigten Arbeiten aus vier älteren Werkkomplexen, die Alpen- und Stadtlandschaften darstellten.

Während die Presseresonanz der Biennale 1972 tendenziell negativ ausfällt, von den zuletzt erwähnten Beispielen einmal abgesehen, ist die Presseresonanz der documenta 5 sichtbar in zwei Lager gespalten, die sich quantitativ ungefähr die Waage halten.

sich beispielsweise in den Auswirkungen der 68'er Bewegungen manifestierte, in deren Folge die Institution documenta stark angegriffen wurde und - nach dem Willen der protestierenden Studenten - sogar abgeschafft werden sollte. Diese Ereignisse waren auch 1972 für die kritische Ausrichtung dieser documenta 5 die Ursache. Die Frage, warum die 5. documenta in ihrer Zeit starke Kontroversen provozierte, im nachhinein aber geradezu als "Mythos" glorifiziert wurde, läßt sich u.a. auch dadurch erklären, daß diese documenta mit ihrer Tradition brach, indem sie sich in ihrer Konzeption explizit gegen die von Werner Haftmann vertretene "Autonomie des Kunstwerks" richtete. Als mit öffentlichen Mitteln geförderte Institution hat sich die 5. documenta von einer politischen Beeinflussung freizuhalten gewußt. Der Bund, die Stadt Kassel und das Land Hessen hielten sich als finanzierende Gesellschafter an ihren formalen Auftrag, ohne inhaltlich auf die documenta einzuwirken. Selbst der Kunsthandel spielte für die documenta 5 eine untergeordnete Rolle, da Harald Szeemann als Ausstellungsleiter nach eigener Aussage viele der ausstellenden Künstler selbst kontaktiert hatte und damit die Bedeutung der Galerien, die zuvor bis zur documenta IV. für die Künstlerauswahl mit von Bedeutung waren, abschwächte.

Die Rezeption der documenta 5 war für das Publikum mehr als anspruchsvoll, setzte sie doch beim Betrachter eine "Bereitschaft zum Positionswechsel" voraus, die es erst ermöglichte, so unterschiedliche Ausstellungsbereiche wie den Hyperrealismus und die "individuellen Mythologien" zu rezipieren. Vor allem die erwähnte "Besucherschule" von Razon Brock versuchte, die Schwierigkeiten des Publikums bei der Rezeption der Ausstellung vermittelnd zu überwinden. Vor allem die Berücksichtigung von "außerkünstlerischen Bereichen" hat dieser 5. documenta einen ganz besonderen

X. SCHLUSSBETRACHTUNG

Für das Ausstellungsjahr 1972 kann festgehalten werden, daß die documenta 5 als die wichtigere, aussagestärkere und in ihrer Wirkung bedeutendere Ausstellung zeitgenössischer Kunst anzusehen ist, der auch international durch Presse und Medien mehr Beachtung und Anerkennung zukam. Diese Bewertung ist u.a. darauf zurückzuführen, daß die 5.documenta dem Zeitgeist besonders entsprochen hat, indem sie traditionelle Bildwelten in Frage gestellt und die gesellschaftliche Relevanz der künstlerischen Hervorbringungen zum zentralen Gegenstand der Ausstellung gemacht hat. In diesem Zusammenhang ist der politisch-gesellschaftliche Einfluß evident, der sich beispielsweise in den Auswirkungen der 68'er Bewegungen manifestierte, in deren Folge die Institution documenta stark angegriffen wurde und - nach dem Willen der protestierenden Studenten - sogar abgeschafft werden sollte. Diese Ereignisse waren auch 1972 für die kritische Ausrichtung dieser documenta 5 die Ursache. Die Frage, warum die 5. documenta in ihrer Zeit starke Kontroversen provozierte, im nachhinein aber geradezu als "Mythos" glorifiziert wurde, läßt sich u.a auch dadurch erklären, daß diese documenta mit ihrer Tradition brach, indem sie sich in ihrer Konzeption explizit gegen die von Werner Haftmann vertretene "Autonomie des Kunstwerks" richtete. Als mit öffentlichen Mitteln geförderte Institution hat sich die 5. documenta von einer politischen Beeinflussung freizuhalten gewußt. Der Bund, die Stadt Kassel und das Land Hessen hielten sich als finanzierende Gesellschafter an ihren formalen Auftrag, ohne inhaltlich auf die documenta einzuwirken. Selbst der Kunsthandel spielte für die documenta 5 eine untergeordnete Rolle, da Harald Szeemann als Ausstellungsleiter nach eigener Aussage viele der ausstellenden Künstler selbst kontaktiert hatte und damit die Bedeutung der Galerien, die zuvor bis zur documenta IV. für die Künstlerauswahl mit von Bedeutung waren, abschwächte. Die Rezeption der documenta 5 war für das Publikum mehr als anspruchsvoll, setzte sie doch beim Betrachter eine "Bereitschaft zum Positionswechsel" voraus, die es erst ermöglichte, so unterschiedliche Ausstellungsbereiche wie den Hyperrealismus und die "Individuellen Mythologien" zu rezipieren. Vor allem die erwähnte "Besucherschule" von Bazon Brock versuchte, die Schwierigkeiten des Publikums bei der Rezeption der Ausstellung vermittelnd zu überwinden. Vor allem die Berücksichtigung von "außerkünstlerischen Bereichen" hat dieser 5.documenta einen ganz besonderen

Stellenwert in der Geschichte der documenta zugewiesen. Mit der Durchführung einer thematischen Ausstellung hat sich beim Rezipienten ein neues Bewußtsein für einen wesentlich erweiterten Kunstbegriff ausgebildet.

Die Bedeutung der documenta 5, die von Harald Szeemann selbst als "Autoren-Ausstellung" bezeichnet wurde, kann zusammenfassend besonders in ihrer enzyklopädischen Vielschichtigkeit und Komplexität gesehen werden.

Im Vergleich dazu hat es sich bei der 36. Biennale zwar um den Versuch gehandelt, durch verschiedene Reformbemühungen das Erscheinungsbild der Biennale zu "aktualisieren", was aber nur ansatzweise gelang. Sie zählte 242.000 Besucher, eine Rekordzahl, die die Besucherzahl der documenta 5 (220.000) übertraf; dies muß jedoch nicht bedeuten, daß das öffentliche Interesse an der Biennale größer war als das an der documenta. Bekanntlich übersteigen die Touristenzahlen Venedigs bei weitem diejenigen Kassels. Auch die internationale Bewertung in den Medien hält die venezianische Biennale 1972 für die weniger bedeutsame Ausstellung zeitgenössischer Kunst. Die Begründung hierfür ist vor allem darin zu sehen, daß diese Biennale in ihrer gesamten Ausrichtung zwar experimenteller und aufgeschlossener war, was ihre Ausweitung durch Rahmenausstellungen angeht, als viele ihrer Vorgängerinnen, sie jedoch den Schritt zu einer Präsentation der aktuellsten Kunstbereiche nicht vollzogen hat, bzw. nicht vollziehen wollte.

In der konkreten Gegenüberstellung der beiden Ausstellungen wird deutlich, daß sich die Biennale im Vergleich zur documenta wesentlich stärker an den klassischen Kunstgattungen Malerei, Grafik und Skulptur orientiert, die um aktuelle künstlerische Ausdrucksformen wie Videokunst, Dia-Schau und Fotografie erweitert werden. Hier ist die Kasseler documenta weitaus progressiver in der Vorstellung neuer Kunsttendenzen. Auch die Aktionen der Verhaltenskünstler ändern diesen Gesamteindruck nicht wesentlich. Den Sonderausstellungen ist 1972 mehr Interesse und Beachtung widerfahren als beispielsweise der Präsentation etablierter Kunstäußerungen wie dem Tafelbild im italienischen Zentralpavillon. Der progressive Ansatz, der sich in den Aktionen der Verhaltenskünstler äußerte, konnte sich im künstlerischen Gesamtprogramm der Biennale zu wenig durchsetzen.

Es konnte gezeigt werden, daß die 36. Biennale die letzte war, die noch unter dem aus den 30'er Jahren stammenden Statut arbeitete. Der politische Einfluß auf die Biennale war 1972 - wie in den vorausgegangenen Biennalen - noch stark ausgeprägt, was den

italienischen Zentralpavillon anging. Ebenso waren die einzelnen Länderpavillons einem unterschiedlich stark ausgeprägten politischen Einfluß unterworfen, immer in Abhängigkeit von der politischen Situation des Landes. Seit 1973 verringerte sich diese Einflußnahme aufgrund des neuen Biennale-Statuts, das für demokratischere Entscheidungen mehr Spielraum ließ.

Beide Ausstellungsphänomene, Biennale und documenta haben sich gerade in ihrer ganzen Unterschiedlichkeit behaupten können. Die venezianische Biennale hat in ihrer nunmehr hundertjährigen Geschichte extreme historische Bedingungen und Herrschaftsverhältnisse überlebt. Ihr war die Möglichkeit immanent, durch das Prinzip der Unabhängigkeit der einzelnen Länder von der italienischen Leitung die Kunstproduktion eines einzelnen Landes repräsentativ vorzustellen.

Dieses pluralistische Prinzip bietet auch den im Kunstbetrieb weniger beachteten Ländern und deren Künstlern die Möglichkeit, international auf sich aufmerksam zu machen.

Daß die Biennale als internationale Ausstellung moderner Kunst vorbildhaft auf Gründungen weiterer europäischer und außereuropäischer Ausstellungen zeitgenössischer Kunst gewirkt hat, zeigten die schon in den 50'er Jahren gegründeten Biennalen von Sao Paulo und Paris. Ihnen folgte in den 70'er Jahren die Biennale von Sidney, 1984 die Biennale von Havanna sowie jüngst, 1992 und 1995, die afrikanischen Biennalen von Dakar und Johannesburg.

Die 60 Jahre jüngere documenta hat sich ihrerseits anregend auf die Entwicklung neuer Museen zeitgenössischer Kunst wie z.B. das Museum Ludwig in Köln sowie auf Großausstellungen wie beispielsweise die Metropolis-Ausstellung in Berlin oder die Bilderstreit-Ausstellung in Köln ausgewirkt. Letztendlich hat die documenta auch auf die Etablierung von internationalen Kunstmessen, wie die Art Cologne und die Art Frankfurt, eingewirkt.

XI.1. LITERATURVERZEICHNIS

Literatur zur Ausstellungsgeschichte:

- AULANIER, Christiane, Le Salon Carré, Histoire du Palais e du Musée du Louvre, Paris o.J.
- BEUTLER, Christian, Weltausstellungen im 19.Jahrhundert, München 1973
- BROWN, Milton W., The Story of the Armory-Show, New York 1988
- DIDEROT, Denis, Salon von 1763. Ästhetische Schriften, Bd.1, Übers.von F.Bassenge und T.Lücke, Frankfurt/M. 1968
- FRIEBE, Wolfgang, Architektur der Weltausstellungen, 1851-1970, Stuttgart 1983
- GRASSKAMP, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer, Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981
- THE GREAT EXHIBITION LONDON 1851, David & Charles Reprints, Devon 1970
- HAFTMANN, Werner: Malerei im 20.Jahrhundert, München 1954
- HARZENETTER, Markus, Zur Münchner Sezession, Genese, Ursachen und Zielsetzungen dieser intentionell neuartigen Münchner Künstlervereinigung, Dissertation, München 1992
- KOCH, Georg Friedrich, Die Kunstaussstellung, Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18.Jahrhunderts, Berlin 1967
- KROKER, Evelyn, Die Weltausstellungen im 19.Jahrhundert, Göttingen 1975
- MAAG, Georg, Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen, München 1986
- MAI, Ekkehard: Expositionen, Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München/ Berlin 1986
- OGNIBENI, Günther, Ausstellungen in Museen und anderswo - Planung, Technik, Präsentation, München 1988
- PLUM, Werner, Weltausstellungen im 19.Jahrhundert, Schauspiele des sozio-kulturellen Wandels, Bonn 1975
- PÖHLMANN, Wolfer, Ausstellungen von A-Z, Berlin, Mannheim 1988
- ROTTERS, Eberhard, "Stationen der Moderne", Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20.Jahrhunderts in Deutschland, Berlinische Galerie, Berlin 1988

SCHÜTTE, Egon, Die Idee der Weltausstellung und ihre bauliche Gestaltung, Diss., Hannover 1947

WEGNER, Karl-Hermann u.a., Museum Fridericianum, 1779-1979, Ein Blick in Geschichte und Gegenwart des ersten deutschen Museumsbaus, Kassel 1979

Allgemeine Literatur: Biennale

ALLOWAY, Lawrence, The Venice Biennale 1895-1968; From salon to goldfish-bowl, New York 1968

BAZZONI, Romolo, 60 anni della Biennale di Venezia, Venedig 1962

BAZZONI, Romolo, I regolamenti e le leggi, appendice a 60 anni della Biennale di Venezia, Venedig 1962

CAMERINI, Silva, Le prime Biennali di Venezia e la formazione del gusto in Italia, Phil.Diss., Bologna 1979

CORRADINI, Enrica, La prima Biennale internazionale d'arte e la città di Venezia, Phil.Diss., Venedig 1978/79 (2Bde)

DONAGGIO, Adriano, Biennale di Venezia, Un secolo di Storia, Art e Dossier, Inserto redazionale allegato al n. 26, Florenz 1988

DONZELLI, Giuliana, Arte e collezionismo. Fradeletto e Pica - i primi segretari alle Biennali veneziane (1895-1926), Florenz 1987

DORIGO, Wladimiro, Lineamenti bibliografici generali sulla Biennale di Venezia, 1974, in: La Biennale Annuario 1975, Eventi del 1974, a cura dell'Asac, Venedig 1975

DORIGO, Wladimiro, und Pozzati, Sergio, (Hg): Edizioni della Biennale di Venezia, (1895-1973), Venedig 1973

GENCO, Maria Lorenza, Le Biennali di Venezia, Storia e rapporti con la società, Venedig 1974/75

GUZZI, Virgillio, Arte d'oggi - Storia di otto Biennali, Perugia 1964

KUNSTFORUM INTERNATIONAL, Das neue Bild der Welt - Wissenschaft und Ästhetik, Biennalen der Welt, Bd.124, Dezember, Köln 1993

KUNSTFORUM INTERNATIONAL, Bilder aus der DDR Biennale Venedig, Bd.109, Oktober, Köln 1990

LAGLER, Annette, Biennale Venedig, Der deutsche Pavillon 1948 - 1988, in: Jahresring, Jahrbuch für Kunst und Literatur, Nr. 36, München 1989

- LAGLER, Annette, Der deutsche Beitrag und seine Theorie in der Chronologie von Zusammenkunft und Abgrenzung, Phil.Diss, TH Aachen 1992 .
- LANCELOTTI, Arturo, Le Biennali veneziane dell'anteguerra (I-XI) , Alessandria 1926
- MATTEI, Luigi, Venezia, La Biennale di mezzo, privatore editore, Rom 1972
- MONONI, Ivana, L'orientamento del gusto attraverso le Biennali, Mailand 1957
- MULAZZINI, Marco, I padiglioni della Biennale Venezia 1987 - 1993, Mailand 1993
- ORDINAMENTO DELL'ENTE AUTONOMO LA BIENNALE DI VENEZIA, Biennale di Venezia, Venedig 1986
- PALLUCCHINI, Rodolfo, Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana, in: AA. VV., Venezia nell'unità d'Italia , Florenz 1962
- RIZZI Paolo und DI MARTINO, Enzo Storia della Biennale 1895 - 1982, Mailand 1982
- ROMANELLI, Giandomenico, Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia, Venedig 1976
- SARTORELLO, Antonio, Funzione e collocazione degli istituti espositivi d'arte: Origini e sviluppo della Biennale di Venezia (1895-1968) - Tesi di Laurea, ASAC o.J.
- STELLA, Alessandro, Cronistoria della Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia (1895-1912), Venedig 1912
- VOLPI DI MISURATA, Giuseppe (Hg): Le Biennale di Venezia, Storia e statistiche dal 1895-1932, Venedig 1932
- CUBEL, Hans, Die Formung der documenta, in: Die Innenarchitektur, Zeitschrift für Ausbau, Einrichtung, Form und Farbe, Nr.10, Essen 1956
- CUBEL, Hans, Goppinger Plastics als raumgestaltendes Material in der documenta Kassel 1955, in: Manfred Schrockenburger (Hg.): Documenta 1-7, 1955 - 1982, documenta - Idee und Institution, Tendenzen, Konzepte, Materialien, München 1983, S.627-629
- GRADWAY, D. Kassel Redux: A History of documenta, in: Art in America, Sept., New York 1982
- Gesellschaftsvertrag der documenta GmbH vom 1.1.1963 (ungedruckt)
- GRASSKAMP, Walter, Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht?, in: Kunstforum International, Bd.49, Köln 1982, S.15-22.

Spezielle Literatur: Biennale '72

AUSSTELLUNGSKATALOG BIENNALE DI VENEZIA, Esposizione internazionale d'arte, 11
giugno 1 ottobre 1972, Venedig 1972

AUSSTELLUNGSKATALOG BIENNALE DI VENEZIA, Esposizione internazionale d'arte, Grafica
d'oggi, Venedig 1972

REUTER, Hanno, 36. Biennale in Venedig, in: Das Kunstwerk, Zeitschrift für bildende
Kunst, 4 XXV 1972, Juli, Ausstellungssommer 1972, 36. Biennale von Venedig,
documenta 5, Kassel, Stuttgart 1972, S.14;15

Allgemeine Literatur: documenta

AUSSTELLUNGSKATALOG: INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN 1926,
Jahresschau Deutscher Arbeit, Dresden 1926

BAYL, Friedrich, "Unter dem Zeichen des Herkules". In: Kassel, Stadt der documenta
(K'59), Hg. Magistrat der Stadt Kassel, Kultur-und Presseamt, Kassel o.J. (1959)
unpaginiert

BLASE, Karl Oskar, Kunst als ständige Gegenwart in: Arnold Bode, documenta kassel,
Essays, Kassel 1986

BLÖCKER, G., Picasso Ausstellung in Mailand, in der Reihe: Aus Kultur und Wissenschaft,
Rias-Berlin, Sendung vom 23.12.1953

BUTTLAR, Herbert von, Arnold Bode und die Idee der documenta. In: Arnold Bode zum
75. Geburtstag. Eine Ausstellung des Kasseler Kunstvereins, Kassel 1975

CURJEL, Hans, Die Formung der documenta, in: Die Innenarchitektur, Zeitschrift für
Ausbau, Einrichtung, Form und Farbe, Nr.10, Essen 1956

CURJEL, Hans, Göppinger Plastics als raumgestaltendes Material in der documenta
Kassel 1955. In: Manfred Schneckenburger (Hg.): Documenta 1-7, 1955 - 1982,
documenta - Idee und Institution: Tendenzen, Konzepte, Materialien,
München 1983, S.627-629.

GALLOWAY, D. Kassel Redux: A History of documenta, in: Art in America, Sept., New
York 1982

Gesellschaftsvertrag der documenta GmbH vom 1.1.1963 (ungedruckt)

GRASSKAMP, Walter, Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht?,
in: Kunstforum International, Bd.49, Köln 1982, S.15-22.

GRASSKAMP, Walter, Die unbewältigte Moderne - "Entartete Kunst und documenta 1 - Verfemung und Entschärfung. In: Museum der Gegenwart - Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937. Europa vor dem zweiten Weltkrieg, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1987

HELLSTERN, Gerd Michael, Die documenta: Ihre Ausstrahlung und regionalökonomischen Wirkungen in: Hg. Hartmut Häußermann Walter Siebel - Festivalisierung der Stadtpolitik -, Leviathan, Zeitschrift für Sozialwissenschaft, Sonderheft 13/93, Opladen 1993

KATALOG DER DOCUMENTA 1: documenta, Kunst des XX. Jahrhunderts, Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel, 15.7.-18.9.1955 Kassel, Museum Fridericianum, München o.J. (1955)

KATALOG DER DOCUMENTA 2: II.documenta '59, Kunst nach 1945, Internationale Ausstellung 11.7.-11.10.1959 Kassel, Museum Fridericianum, Orangerie, Bellevueschloß, 3 Bde. Köln, o.J. (1959)

KATALOG DER DOCUMENTA 3: documenta III, Internationale Ausstellung, 27. 6. - 5.10.1964 Kassel, Alte Galerie, Museum Fridericianum, Orangerie, 2 Bde., Köln o.J. (1964)

KATALOG DER DOCUMENTA 4: 4.documenta, Internationale Ausstellung, 27.Juni bis 6. Oktober 1968 Kassel, Galerie an der Schönen Aussicht, Museum Fridericianum, Friedrichsplatz, Orangerie im Auepark, 2 Bde., Kassel 1968

KIMPEL, Harald, Warum gerade Kassel? Zur Etablierung des documenta-Mythos, in: Kunstforum International, Bd.49, Köln 1982, S.23.-32.

KLIE, B., Zeichen und Gegenstand zur documenta II in Kassel, In: Der Monat, Zeitschrift für Architektur und Kunst, 11. Jg. September 1959, H.132, Berlin 1959

LAHME, Monika, Das Museum der 100 Tage, Konzepte, Organisationsformen und Zielvorstellungen der Kasseler "documenta", Magisterarbeit, RWT, Aachen 1982

LEONHARD, Kurt, Kritik der Kritik zur II. Documenta, in: Das Kunstwerk, Zeitschrift für bildende Kunst, Nr.2/3, August/September, Baden-Baden, 1959/60, S.64.

MOELLER, Ute, Die ersten beiden Documenta-Ausstellungen in Kassel, Voraussetzungen und Aspekte zur Kunstkritik, Magister Hausarbeit, Freie Universität Berlin 1990

NEMECZEK, Alfred., Ein Künstler ohne Biographie. In: Arnold Bode, documenta Kassel, Essays, 1986, S. 109-124.

NEMECZEK, Alfred, Die Documenta-Story - Nicht ganz ohne Skandale, in: Art, das Kunstmagazin, Nr.6, Hamburg 1987, S.70-79.

- NEMECZEK, Alfred, documenta - Lernen von Arnold Bode? in: Kassel Kulturell, Hg. Magistrat der Stadt Kassel, Dezember 1988, S.16;17.
- NEMECZEK, Alfred, Das Wunder in der Provinz, Rückblick auf documenta 1-6, in: Art, Das Kunstmagazin, Nr.6, Hamburg 1982, S.47-53.
- NEUMANN, Michael, Wo steht die Kunst 1968 ? 4. documenta- Bilanz der Kritik, in: Westermanns Monatsmagazin, Hamburg, November 1968
- ORZECZOWSKI, Lothar, Was war, das ist. Ein Gespräch mit Marlou Bode. In: Arnold Bode, documenta Kassel, Essays, Kassel 1986, S. 18-25.
- Rattemeyer, Volker, Hg., documenta - Trendmaker im internationalen Kunstbetrieb ? Reihe 8, Kasseler Hochschulwoche, Hg. Kasseler Hochschulbund, Kassel 1984
- SCHNECKENBURGER, Manfred, documenta - Idee und Institution, Tendenzen, Konzepte, Materialien, Pantheon Colleg, München 1983
- SZEEMANN, Harald, Zeitlos auf Zeit - Das Museum der Obsessionen, Regensburg 1994
- WESTECKER, Dieter, Documenta-Dokumente 1955-1968, Kassel 1972
- WOLLENHAUPT-SCHMIDT, Ulrike, documenta 1955 - Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945-1960, Europäische Hochschulschriften Kunstgeschichte, Reihe XXVIII, Bd. 219, Frankfurt am Main 1994

Spezielle Literatur: documenta '72

- AUSSTELLUNGSKATALOG DER DOCUMENTA 5, Befragung der Realität - Bildwelten heute, Kassel 30. Juni - 8. Oktober 1972, Neue Galerie Schöne Aussicht, Museum Fridericianum, Friedrichsplatz, Kassel 1972
- BECKER, Klaus, Unsere Stadt, Hg. Magistrat der Stadt Kassel, documenta Impressionen, Kassel 1972
- INFORMATIONEN, Hg. Magistrat der Stadt Kassel, documenta, Kassel, 30. Juni bis 8. Oktober 1972, Sonderheft zur d5, Kassel 1972
- KURTZ, Bruce, Documenta 5: A critical preview, in: arts magazine, New York, June 1972
- MAGAZIN KUNST - Das aktuelle Kunstmagazin - Die Kunst auf dem Prüfstand: documenta 5, 12. Jahrgang Nr. 47 Quartal 1972
- MANNs, BARBARA / NAWRATH, JOHANNES/ PHILLIP, CLAUDIA GABRIELE/ ROSINSKI, ROSA., Documenta- Versuch einer politischen und ideologischen Analyse ihrer Geschichte, in: Kollektiv Literatur, Hg. Wissen und Fortschritt, Buchhandlungsgesellschaft m.b.H., Kassel 1977

N.N., Wirklichkeit in Bildwelten heute, Eine Lernschau zum Documenta-Thema mit audiovisuellem Programm, Fotodokumentation und kleiner Besucherschule mit Bazon Brock, 8. Ausstellung im Haus Deutscher Ring, Hamburg, 5. Juni-30. Juni 1973

ORZECZOWSKI, Lothar, Stichworte zur documenta 5- Die Kunst befragt sich selbst, Kassel 1972

ROTE LISTE KASSEL, Hg., documenta 5 - Kunst im Dienste der werktätigen Bevölkerung, Kassel 1972

SAGER, Peter, Zur documenta 5, in: Das Kunstwerk, Zeitschrift für bildende Kunst, 4 XXV, Stuttgart, 1972, S.3-13.

STAECK, Klaus, Hg., Befragung der Documenta oder Die Kunst soll schön bleiben, Göttingen 1972

Literatur: Biennale / documenta im Vergleich

BOUDAILLE, Georges, Biennale de Paris: Ähnlichkeiten und Unterschiede zur documenta und Biennale di Venezia. In: documenta- trendmaker im internationalen Kunstbetrieb? Rattemeyer, Volker Hg., Reihe 8, Kasseler Hochschulwoche, Hg. Kasseler Hochschulbund, Kassel 1984, S.79.84.

ROSENSTOCK, Fried, documenta und die italienische Position, Vergleich documenta-Biennale: Ergebnisse einer kleinen Umfrage unter Künstlern und Kunstkritikern, in: documenta- Trendmaker im internationalen Kunstbetrieb? Rattemeyer, Volker Hg., Reihe 8, Kasseler Hochschulwoche, HG. Kasseler Hochschulbund, Kassel 1984, S.85-94.

VAN DER MARCK, Jan, Venice & Kassel: The Old and the new Politics, in: Art in America, New York 1972

XII.1. ABBILDUNGSNACHWEIS DOCUMENTA 1972

Alle Abbildungen sind dem Ausstellungskatalog "documenta 5, Befragung der Realität - Bildwelten heute", Kassel, 30. Juni bis 8. Oktober entnommen.

Ausstellungsplakat der documenta 1972: Ed Ruscha, o.A., Los Angeles.

Abb. 1: Claes Oldenburg, Mouse-Museum, 1972, Abb. 13.7.

Abb. 2: Titelbilder des "Spiegel", Jahrgänge Dezember 1964, August 1965, April 1968 und November 1969, Abb. 5.4.

Abb. 3: Gartenzwerge, o.A., Abb. 3.4.

Abb. 4: Robert Cottingham, Roxy, 1971/72, (Öl auf Leinwand, 198 x 198), Sammlung Mr. & Mrs. Saul Steinberg, Hewlett Harbour, New York, Abb. 15.16.

Abb. 5: Paul Sarkisian, Untitled, (Mapleton), 1971/72, (Acryl/Leinwand, 406 x 826), Michael Walls Gallery, Los Angeles, Abb. 15.48.

Abb. 6: Adolf Wölfli, ohne Titel, aus: Th. Spoerri, Die Bildwelt Adolf Wölfli's, Basel/New York, 1964, Abb. 11.11.

Abb. 7: Etienne Martin, Le Manteau, 1962, (Stoffe, Seil, Metall, Leder, Posamenten, 160 x 200 x 30), Abb. 16.51.

Abb. 8: Mario Merz, Igloo, 1972, (Neon, Metall, Drahtgewebe, Tuch), Walker Art Center, Minneapolis, Abb. 16.151.

Abb. 9: Joseph Beuys, links: So kann Parteiendiktatur überwunden werden, 1971, rechts: Ein Vergleich zweier Gesellschaftsformen, Tragetasche aus Polyäthylen mit Filzplastik, 75 x 51, Hg. art intermedia, Köln, Abb. 16.94.

Abb. 10: John Baldessari, Auswählen (Ein Spiel für zwei Mitwirkende), Abb. 17.20.

Abb. 11: Richard Long, oben: The Banks of the Ohio, Appalachian murder ballad (Traditional) 1 st. verse, Abb. 17.58.
unten: Half-Tide, Bertraghboy Bay, Ireland, 1972, Abb. 17.58.

Abb. 12: Palermo, Wandmalereien an zwei gegenüberliegenden Wänden, 1971, Galerie Heiner Friedrich, München, Abb. 17.65.

Abb. 13: Hanne Darboven, ohne Titel, Abb. 17.38.

XII.2. ABBILDUNGSNACHWEIS BIENNALE 1972

Alle Abbildungen sind dem Ausstellungskatalog "Biennale di Venezia, Esposizione internazionale d'arte, 11 giugno - 1 ottobre 1972", entnommen.

Ausstellungsplakat der Biennale 1972: Albe Steiner, Stamperia di Venezia, Venezia, (100 x 70).

Abb. 14: Alberto Viani, Bagnanti, 1969/72, Gips, Abb. 24.

Abb. 15: Pietro Cascella, Dialogo della Maiella, 1972, Stein, Abb. 1.

Abb. 16: Riccardo Manzi, Bozzetto a colori, 1970/71, Mischtechnik, Abb. 33.

Abb. 17: (Javacheff) Christo, Aria e Campanile impaccati, progetto per Piazza San Marco, Venezia, 1966, Zeichnung, Abb. 185.

Abb. 18: Le Corbusier, Maquette in legno e sezioni dell'ospedale, 1965, Abb. 41

Abb. 19: Livio Seguso, Tubi di cristallo, o.A., Abb. 239.

Abb. 20: Kimmo Pyykkö, Finlandia, Minaccia, 1971, Aluminium, Stahl und Acryl, Palazzo Ducale, Loggia Foscara, Abb. 215.

Abb. 21: Giuseppe Guerreschi, Figura femminile seduta, 1972, Öl/Leinwand, Abb. 107.

Abb. 22: Ennio Morlotti, Cactus con cielo, 1971, Öl/Leinwand, Abb. 110.

Abb. 23: Giulio Turcato, Il Tunnel, 1972, Mischtechnik, Abb. 111

Abb. 24: Vasco Bendini, Fino ad una data, 1971, Mischtechnik, Abb. 112.

Abb. 25: Mario Merz, Alla deriva con i numeri di Fibonacci, Vascello fantasma, Abb. 115.

Abb. 26: Luciano Fabro, Oggetti, 1969/72, Murano-Glas, Abb. 114.

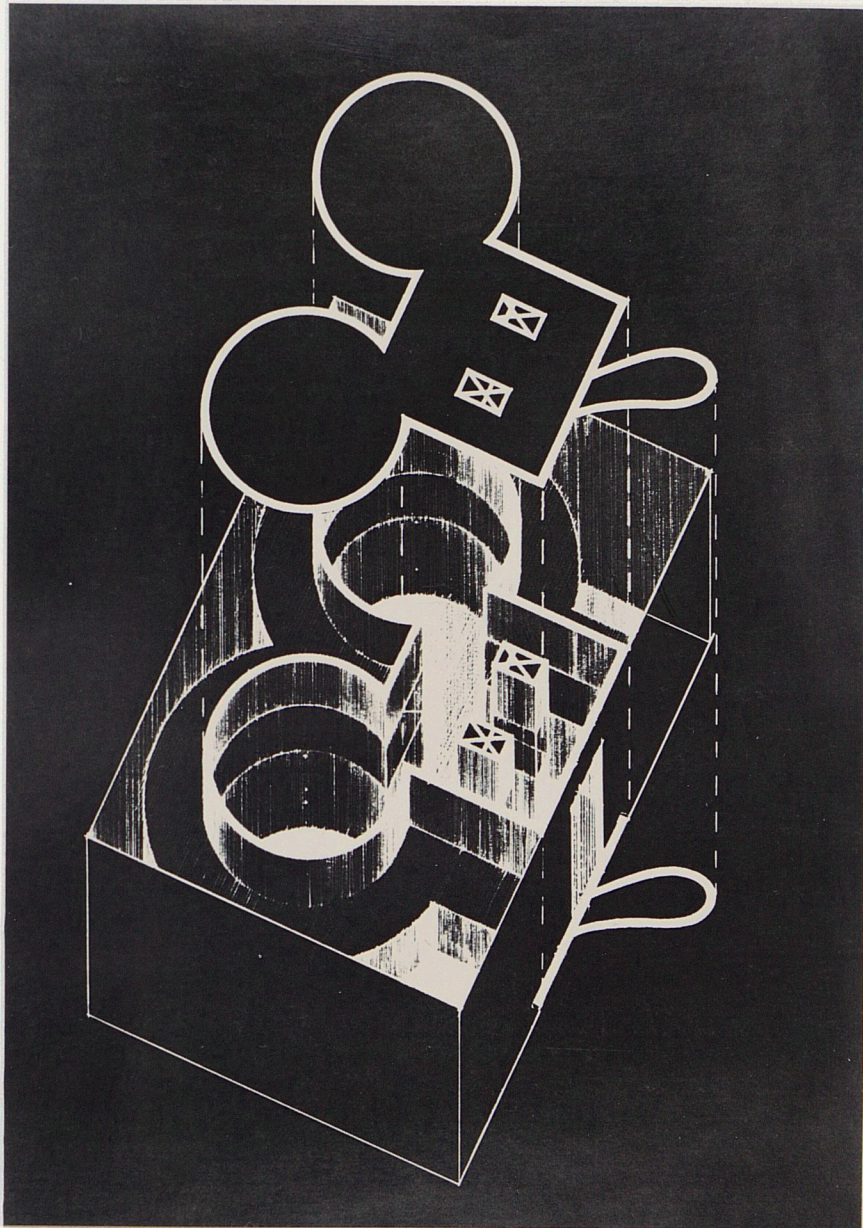


Abb. 1: Claes Oldenburg, Mouse-Museum, 1972, Abb. 13.7.



Abb. 2: Titelbilder des "Spiegel", Jahrgänge Dezember 1964, August 1965, April 1968 und November 1969, Abb. 5.4.



Abb. 3: Gartenzwerge, o.A., Abb. 3.4.



Abb. 4: Robert Cottingham, Roxy, 1971/72, (Öl auf Leinwand, 198 x 198), Sammlung Mr. & Mrs. Saul Steinberg, Hewlett Harbour, New York, Abb. 15.16.

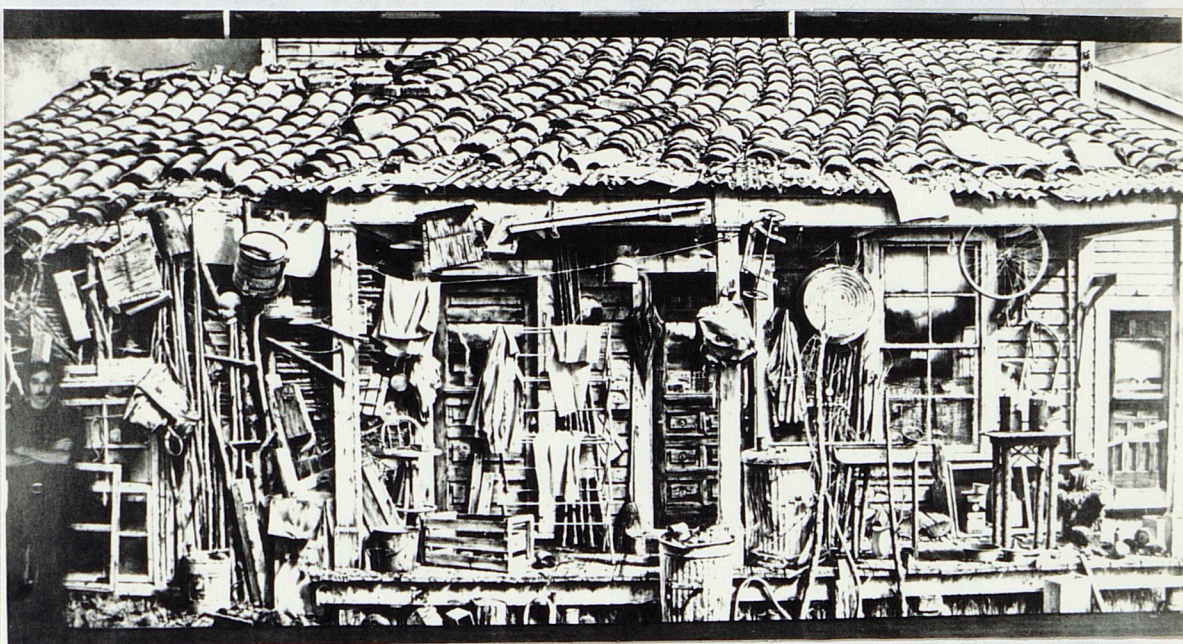


Abb. 5: Paul Sarkisian, Untitled, (Mapleton), 1971/72, (Acryl/Leinwand, 406 x 826),
Michael Walls Gallery, Los Angeles, Abb. 15.48.

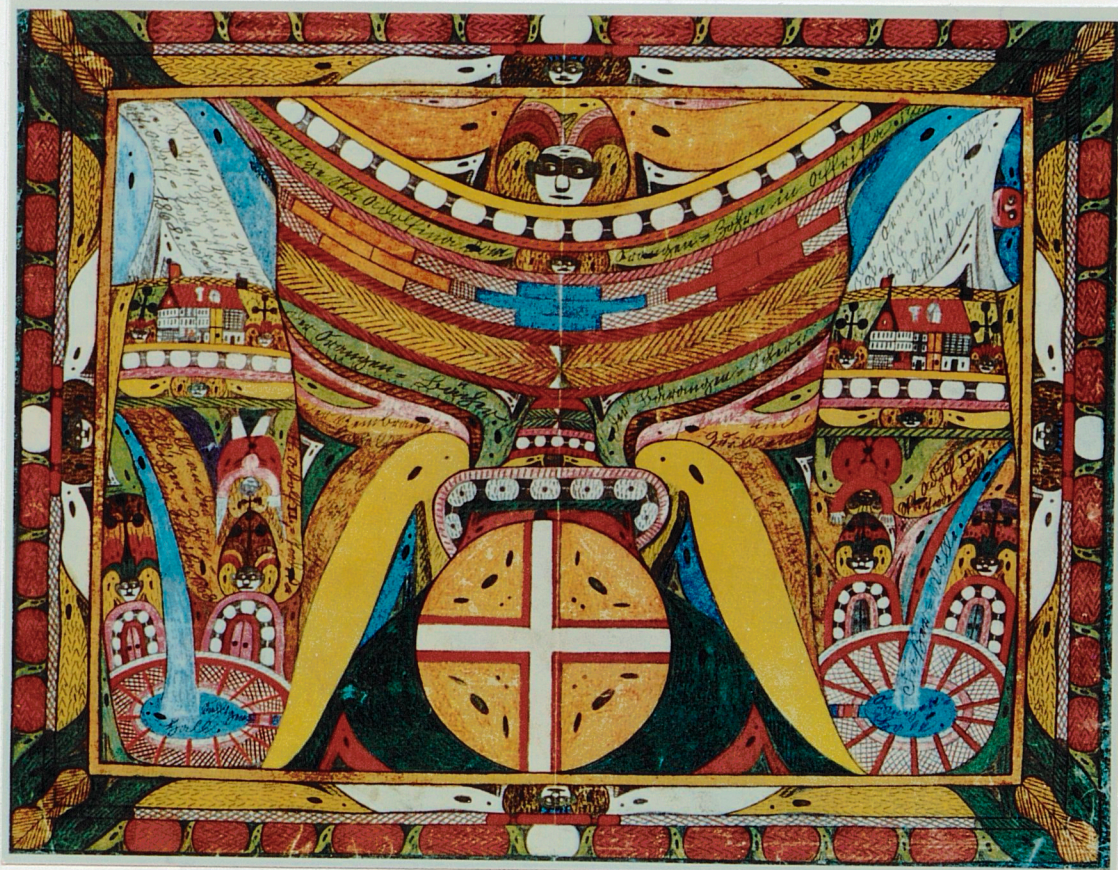


Abb. 6: Adolf Wölfli, ohne Titel, aus: Th. Spoerri, Die Bildwelt Adolf Wölfli, Basel/New York, 1964, Abb. 11.11.



Abb. 7: Etienne Martin, Le Manteau, 1962, (Stoffe, Seil, Metall, Leder, Posamenten, 160 x 200 x 30), Abb. 16.51.

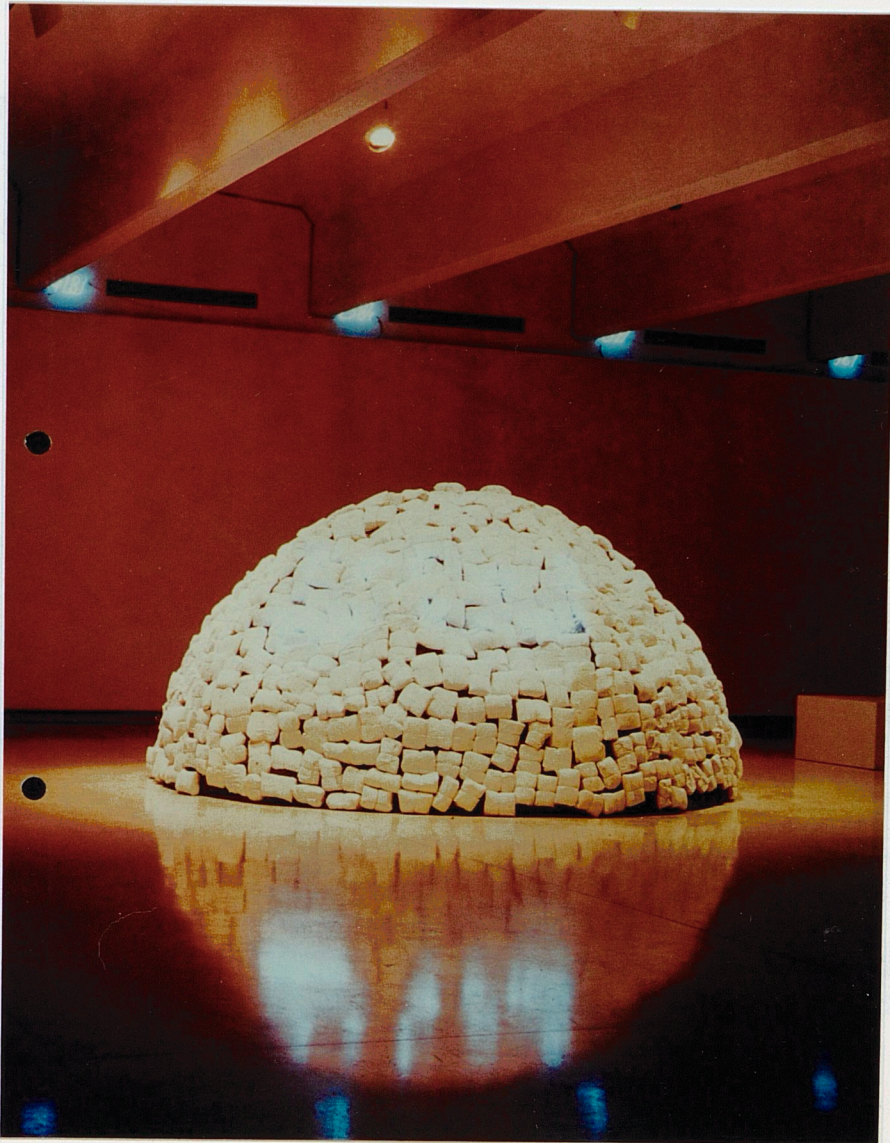


Abb. 8: Mario Merz, Igloo, 1972, (Neon, Metall, Drahtgewebe, Tuch), Walker Art Center, Minneapolis, Abb. 16.151.

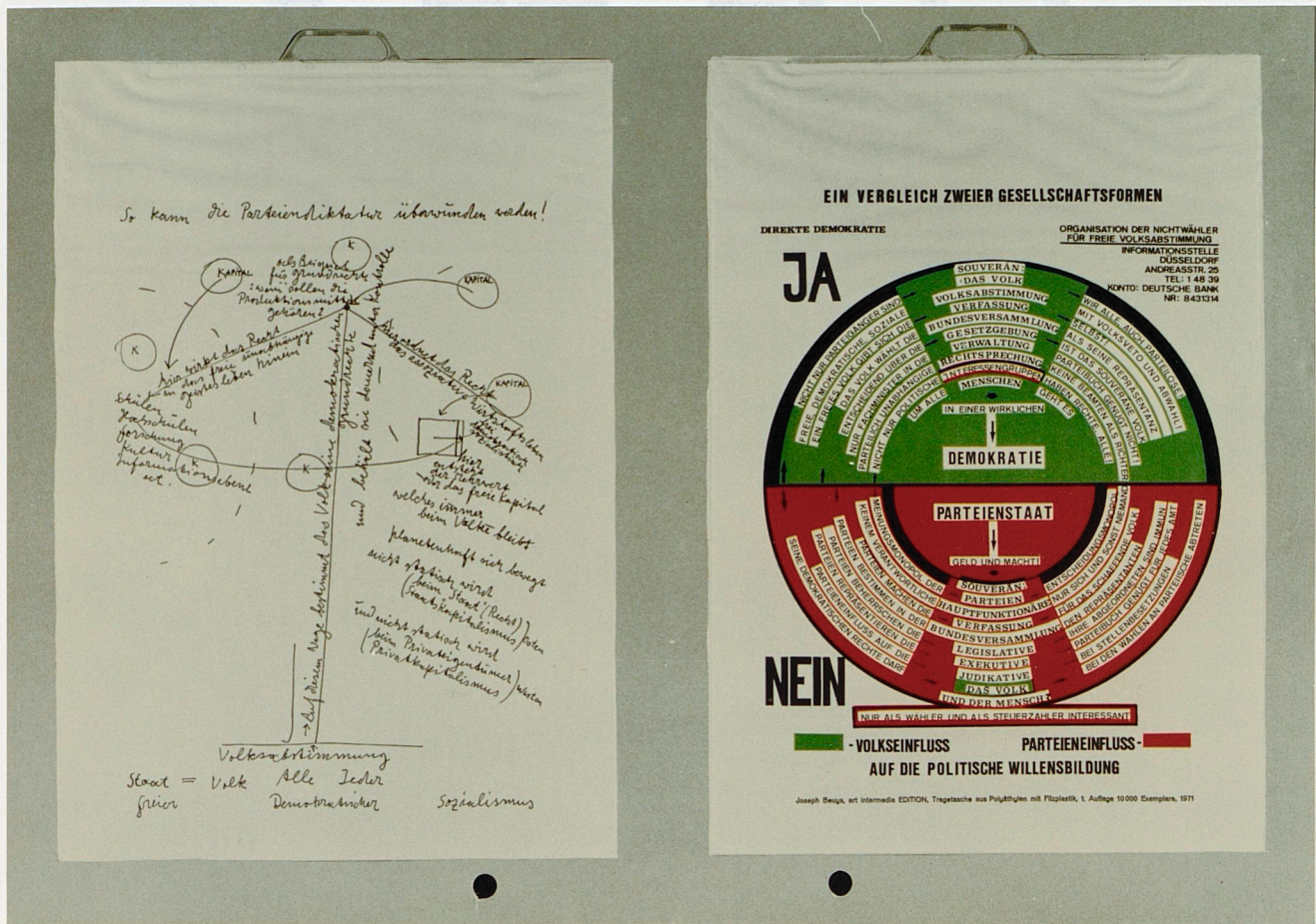


Abb. 9: Joseph Beuys, links: So kann Parteiendiktatur überwunden werden, 1971, rechts: Ein Vergleich zweier Gesellschaftsformen, Tragetasche aus Polyäthylen mit Filzplastik, 75 x 51, Hg. art intermedia, Köln, Abb. 16.94.

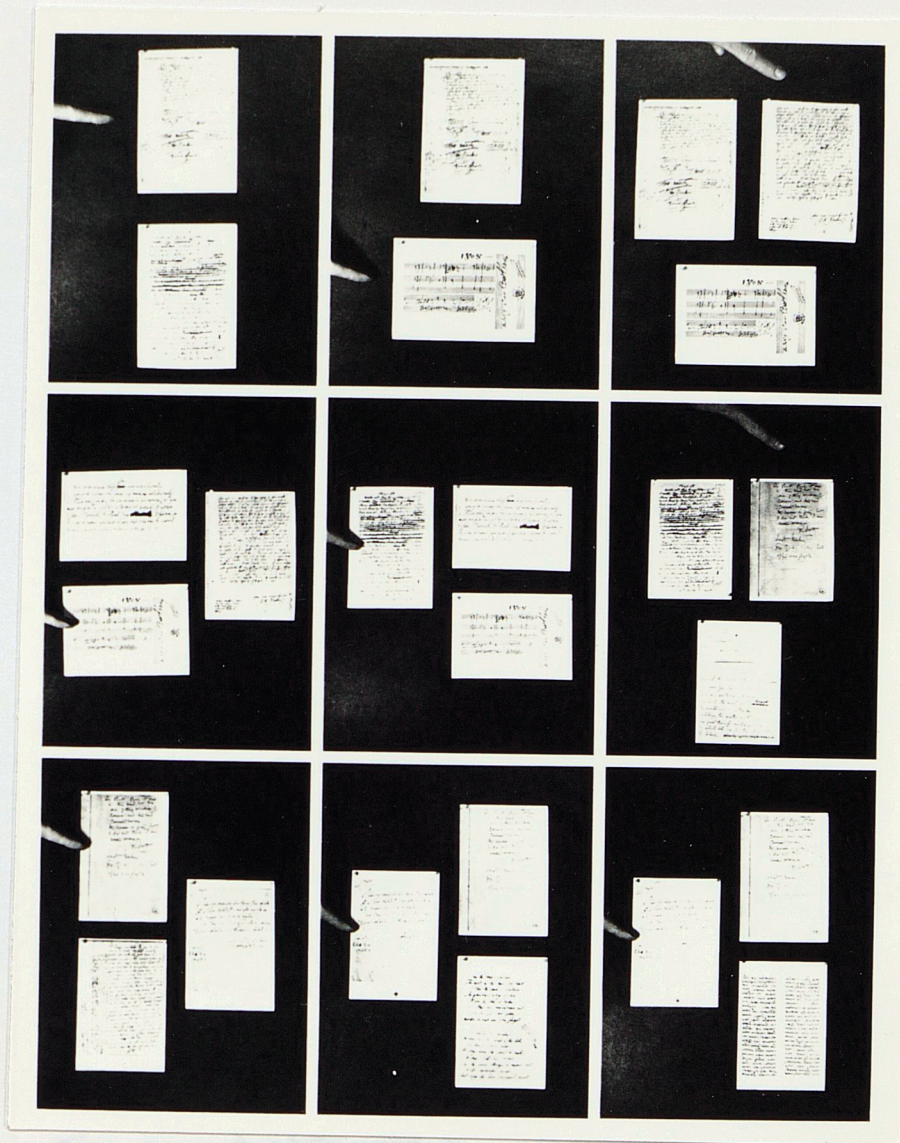


Abb. 11 Richard Long, oben: The Banks of the Ohio, Appalachian murder ballad

Abb. 10: John Baldessari, Auswählen (Ein Spiel für zwei Mitwirkende), Abb. 17.20.

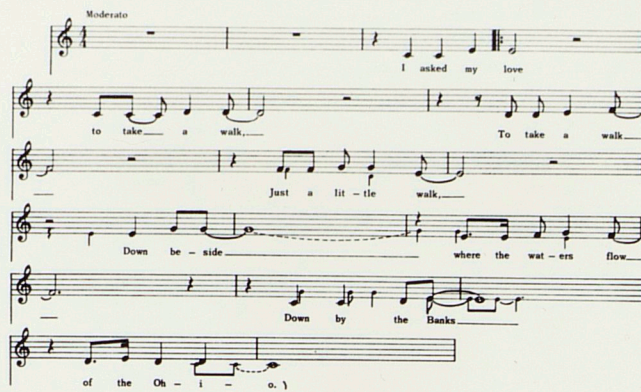


Abb. 11: Richard Long, oben: The Banks of the Ohio, Appalachian murder ballad (Traditional) 1 st. verse, Abb. 17.58.
unten: Half-Tide, Bertraghboy Bay, Ireland, 1972, Abb. 17.58.

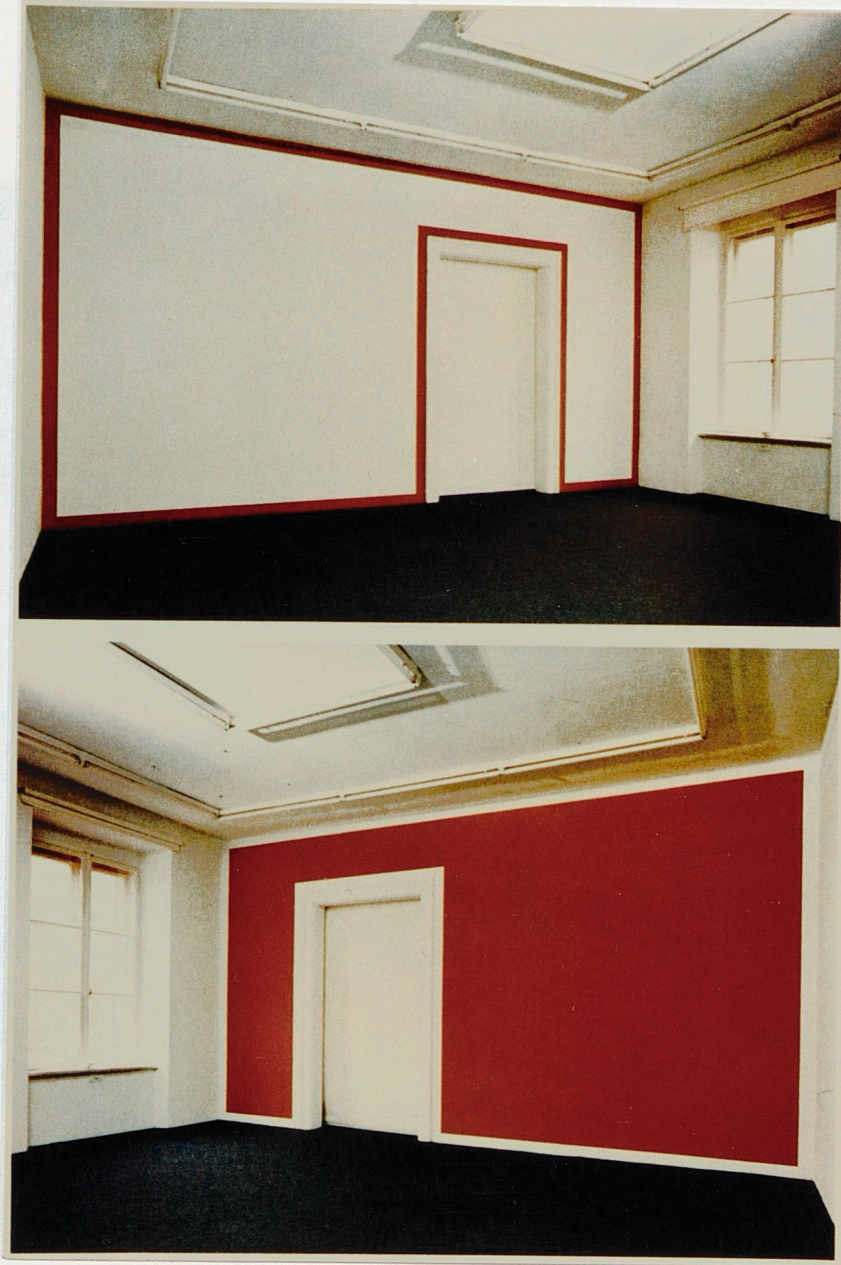


Abb. 12: Palermo, Wandmalereien an zwei gegenüberliegenden Wänden, 1971,
Galerie Heiner Friedrich, München, Abb. 17.65.

1. → 42. Buch		2. → 43. Buch		1. → Formel		42. Buch		43. Buch	
IV/II → 2-20/43/6		IV/II → 2-20/43/6				IV/II → 2-20/43/6		IV/II → 2-20/43/6	
plus		plus		plus-minus		plus-minus		minus	
1) 22) 1) 19x42=798x19	7) 19x30=570x19	3) 19x18=342x19	22) 19x2=38x19	31) 19x20=380x19	37) 19x32=608x19	1) 22) 1) 19x42=798x19	7) 19x30=570x19	3) 19x18=342x19	22) 19x2=38x19
2) 23) -722 → 15162	-722 → 10830	-722 → 6498	+722 → 722	+722 → 722	+722 → 11582	2) 23) -722 → 15162	-722 → 10830	-722 → 6498	+722 → 722
3) 24) 2) 19x40=760x19	8) 19x28=532x19	14) 19x16=304x19	23) 19x4=76x19	32) 19x22=418x19	38) 19x34=646x19	3) 24) 2) 19x40=760x19	8) 19x28=532x19	14) 19x16=304x19	23) 19x4=76x19
4) 25) -722 → 4440	-722 → 10108	-722 → 5776	+722 → 1444	+722 → 7942	+722 → 17274	4) 25) -722 → 4440	-722 → 10108	-722 → 5776	+722 → 1444
5) 26) 3) 19x38=722x19	9) 19x26=494x19	15) 19x14=266x19	24) 19x6=114x19	33) 19x24=456x19	39) 19x36=684x19	5) 26) 3) 19x38=722x19	9) 19x26=494x19	15) 19x14=266x19	24) 19x6=114x19
6) 27) -722 → 3718	-722 → 9386	-722 → 5054	+722 → 2166	+722 → 8664	+722 → 12996	6) 27) -722 → 3718	-722 → 9386	-722 → 5054	+722 → 2166
7) 28) 4) 19x36=684x19	10) 19x24=456x19	16) 19x12=288x19	25) 19x8=152x19	34) 19x26=494x19	40) 19x38=722x19	7) 28) 4) 19x36=684x19	10) 19x24=456x19	16) 19x12=288x19	25) 19x8=152x19
8) 29) -722 → 2996	-722 → 8664	-722 → 4332	+722 → 2888	+722 → 9386	+722 → 13718	8) 29) -722 → 2996	-722 → 8664	-722 → 4332	+722 → 2888
9) 30) 5) 19x34=646x19	11) 19x22=418x19	17) 19x10=190x19	26) 19x10=190x19	35) 19x28=532x19	41) 19x40=760x19	9) 30) 5) 19x34=646x19	11) 19x22=418x19	17) 19x10=190x19	26) 19x10=190x19
10) 31) -722 → 12274	-722 → 1942	-722 → 3610	+722 → 3610	+722 → 10108	+722 → 14440	10) 31) -722 → 12274	-722 → 1942	-722 → 3610	+722 → 3610
11) 32) 6) 19x32=608x19	12) 19x20=380x19	18) 19x8=152x19	27) 19x12=288x19	36) 19x30=570x19	42) 19x42=798x19	11) 32) 6) 19x32=608x19	12) 19x20=380x19	18) 19x8=152x19	27) 19x12=288x19
12) 33) -722 → 1552	-722 → 7220	-722 → 2888	+722 → 4332	+722 → 10830	+722 → 15162	12) 33) -722 → 1552	-722 → 7220	-722 → 2888	+722 → 4332
13) 34) Rechnungen = I ↓		19) 19x6=114x19	20) 19x14=266x19	Rechnungen = I ↓		13) 34) Rechnungen = I ↓		19) 19x6=114x19	20) 19x14=266x19
14) 35) Rechnungen = II →		-722 → 2166	+722 → 5054	Rechnungen = II →		14) 35) Rechnungen = II →		-722 → 2166	+722 → 5054
15) 36) differenzen = I ↓		20) 19x4=76x19	21) 19x16=304x19	differenzen = I ↓		15) 36) differenzen = I ↓		20) 19x4=76x19	21) 19x16=304x19
16) 37) differenzen = II →		-722 → 1444	+722 → 5776	differenzen = II →		16) 37) differenzen = II →		-722 → 1444	+722 → 5776
17) 38) ()		21) 19x2=38x19	30) 19x18=342x19	()		17) 38) ()		21) 19x2=38x19	30) 19x18=342x19
18) 39) ()		-722 → 722	+722 → 26498	()		18) 39) ()		-722 → 722	+722 → 26498
19) 40) 1. → 6. BUCH	7. → 12. BUCH	13. → 21. BUCH	22. → 30. BUCH	31. → 36. BUCH	37. → 42. BUCH	19) 40) 1. → 6. BUCH	7. → 12. BUCH	13. → 21. BUCH	22. → 30. BUCH
20) 41) einoplusminus	plus-minus	(+/-)	(+/-)	einoplusminus	plus-minus	20) 41) einoplusminus	plus-minus	(+/-)	(+/-)
21) 42) plus	plus	plus-minus	plus-minus	minus	minus	21) 42) plus	plus	plus-minus	plus-minus
	19+42=61	WENDE=		19x42=61			19+42=61	WENDE=	
II → 2-20/43/6		1. → Formel	42. Buch	II → 2-20/43/6		II → 2-20/43/6		1. → Formel	42. Buch

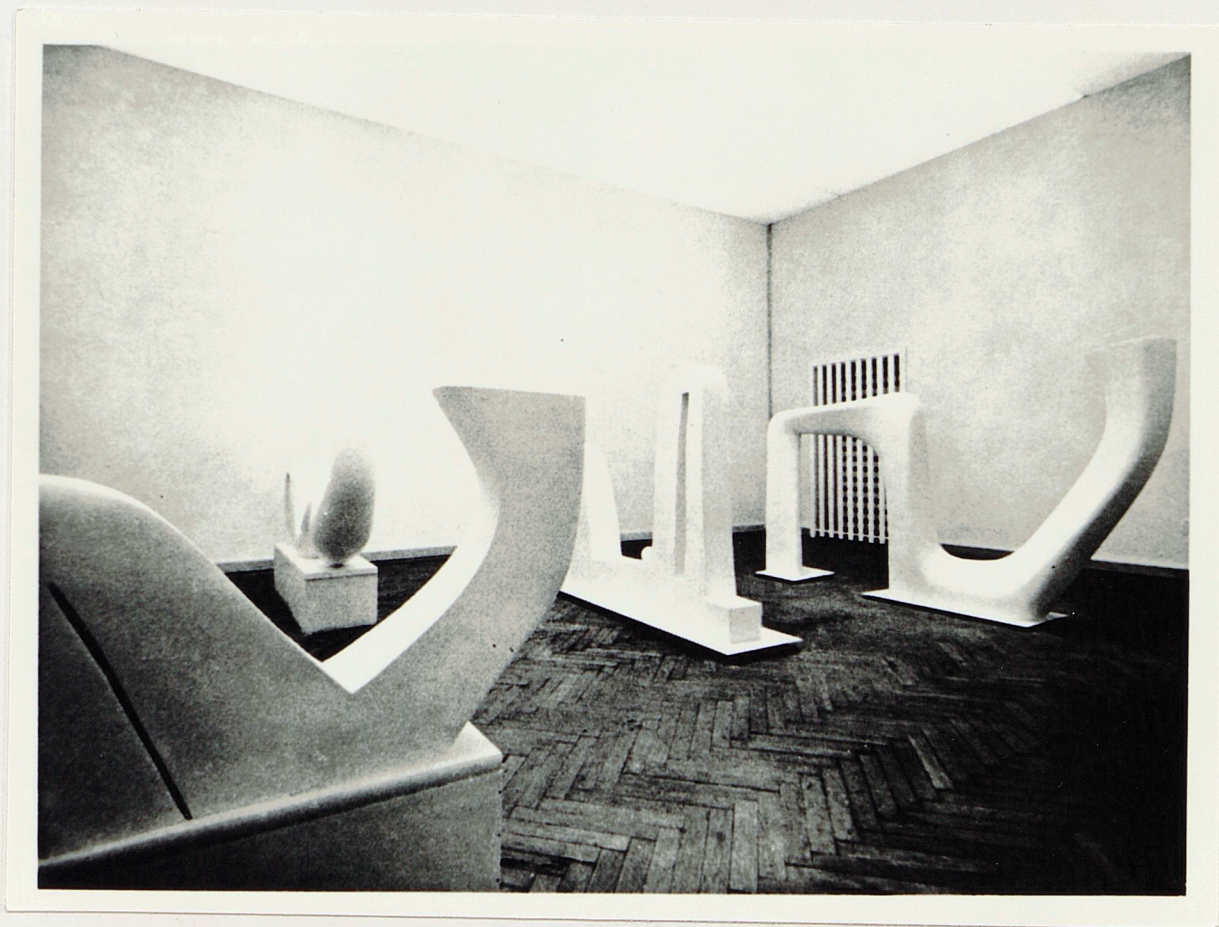


Abb. 14: Alberto Viani, Bagnanti, 1969/72, Gips, Abb. 24.



Abb. 15: Pietro Cascella, Dialogo della Maiella, 1972, Stein, Abb.1.



Abb. 16: Riccardo Manzi, Bozzetto a colori, 1970/71, Mischtechnik, Abb. 33.



Abb. 17: (Javacheff) Christo, Aria e Campanile impaccati, progetto per Piazza San Marco, Venezia, 1966, Zeichnung, Abb. 185.

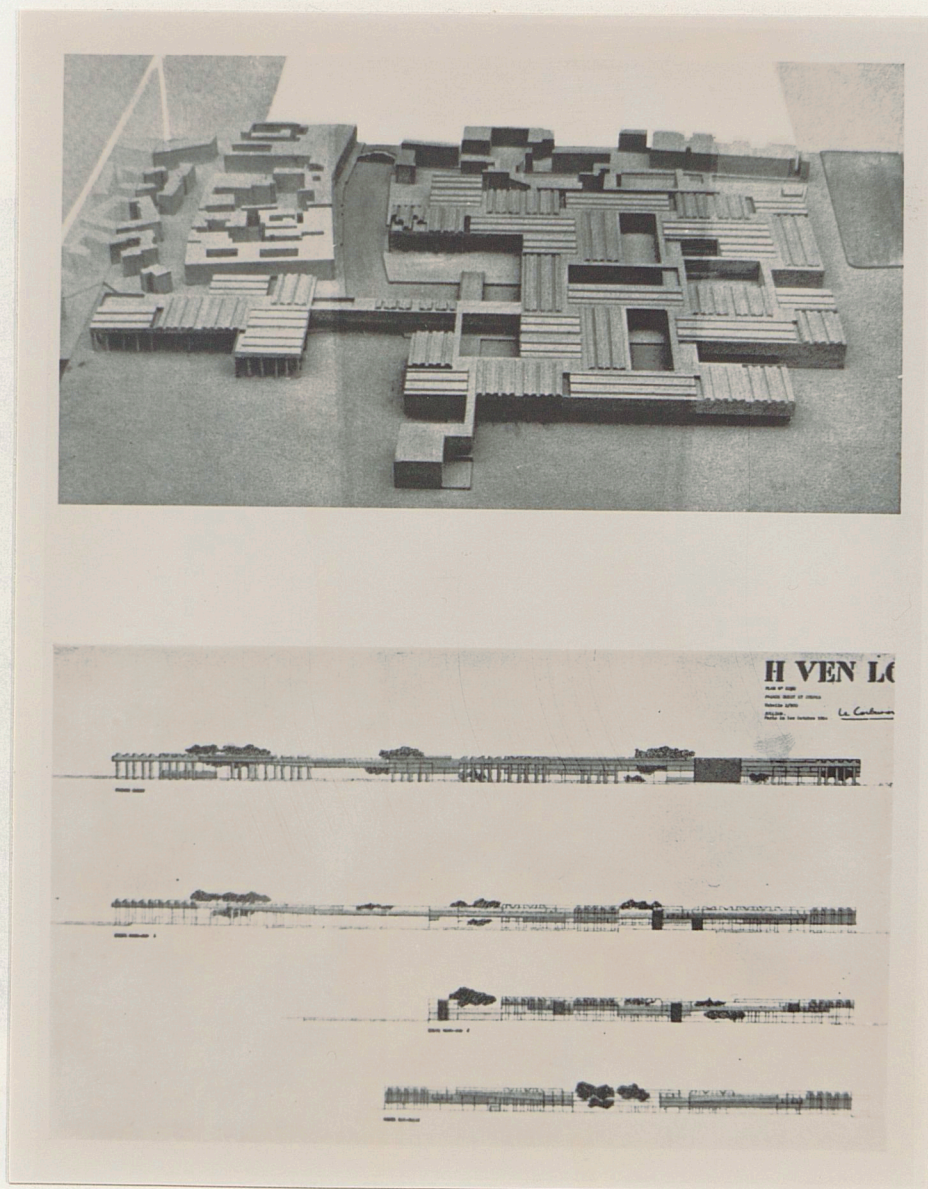


Abb. 18: Le Corbusier, Maquette in legno e sezioni dell'ospedale, 1965, Abb. 41.

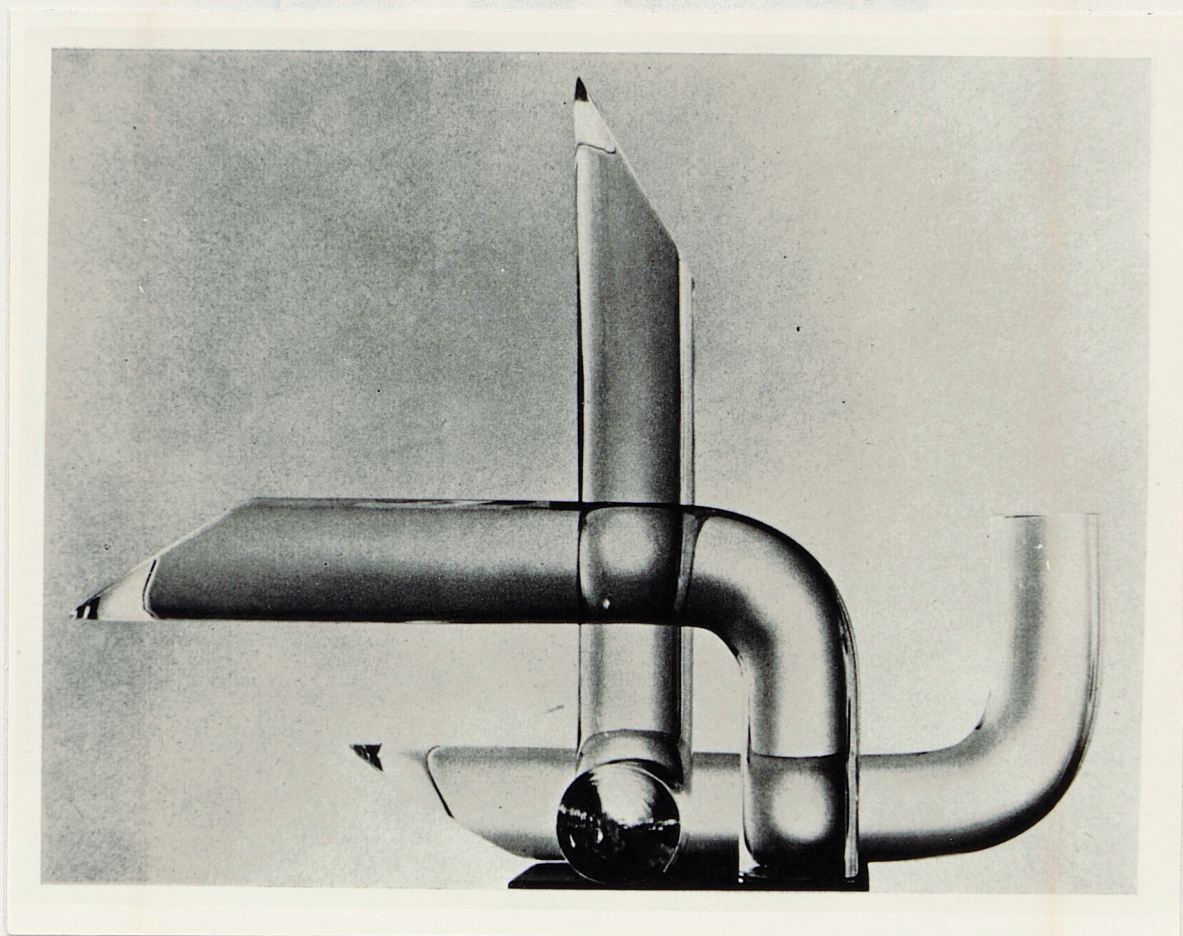


Abb. 19: Livio Seguso, Tubi di cristallo, o.A., Abb. 239.

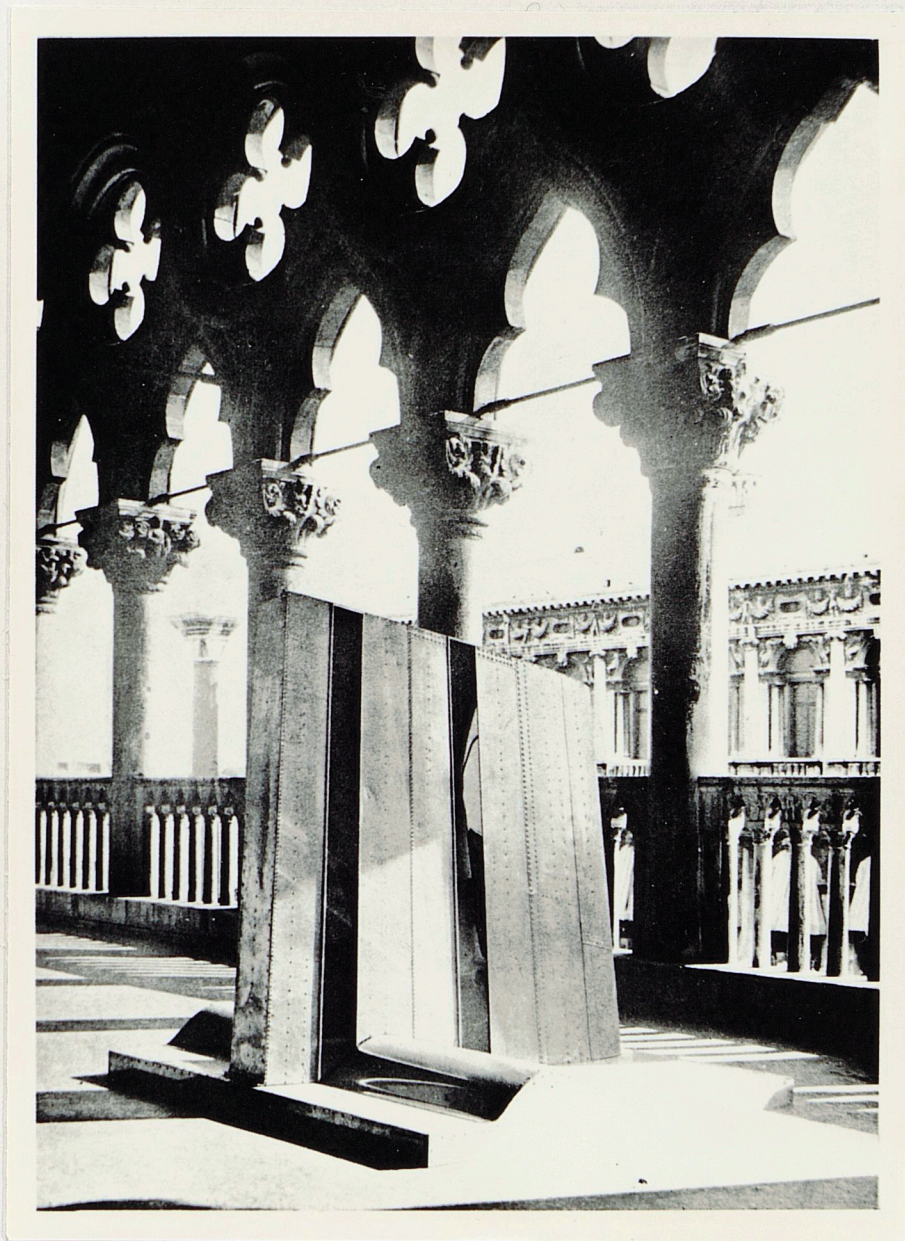


Abb. 20: Kimmo Pyykkö, Finlandia, Minaccia, 1971, Aluminium und Stahl und Acryl, Palazzo Ducale, Loggia Foscara, Abb. 215.



Abb. 21: Giuseppe Guerreschi, Figura femminile seduta, 1972, Öl/Leinwand, Abb.107.



Abb. 22: Ennio Morlotti, Cactus con cielo, 1971, Öl/Leinwand, Abb. 110.

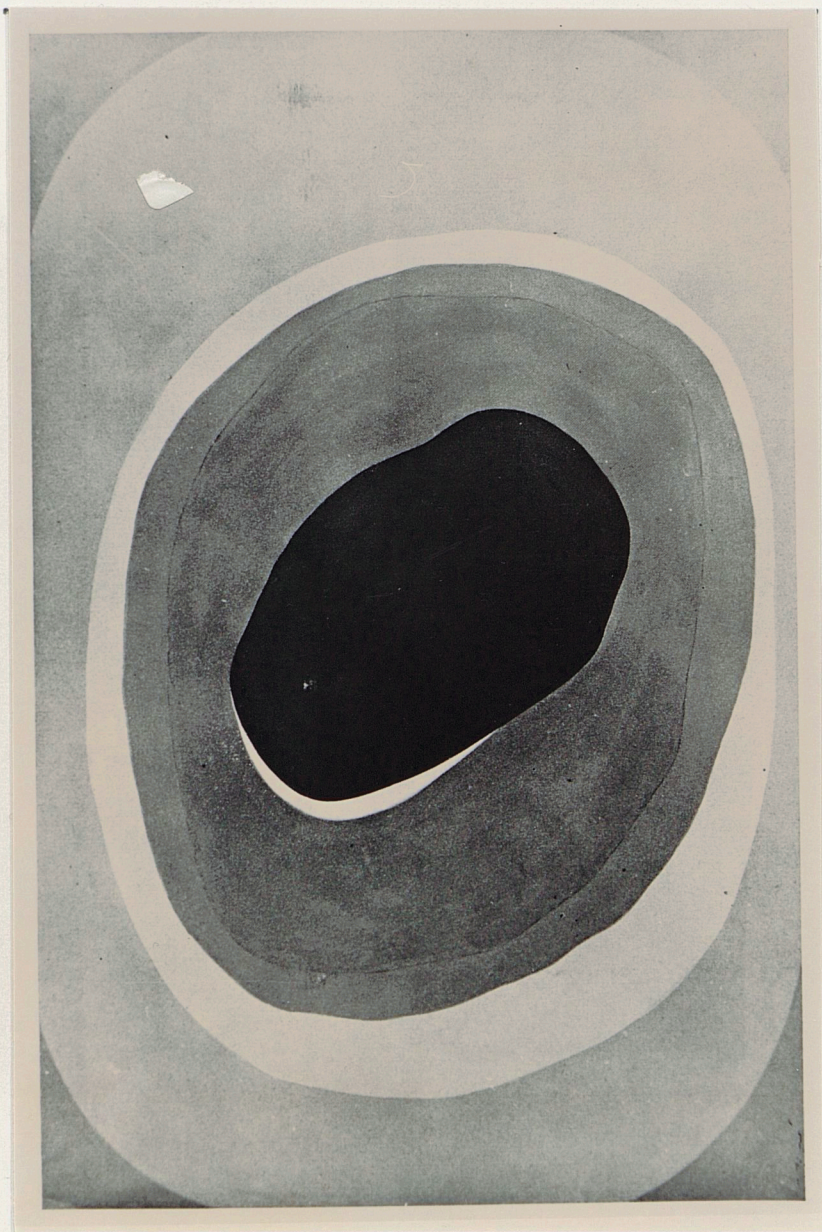


Abb. 23: Giulio Turcato, Il Tunnel, 1972, Mischtechnik , Abb.111.



Abb. 24: Vasco Bendini, Fino ad una data, 1971, Mischtechnik, Abb. 112.

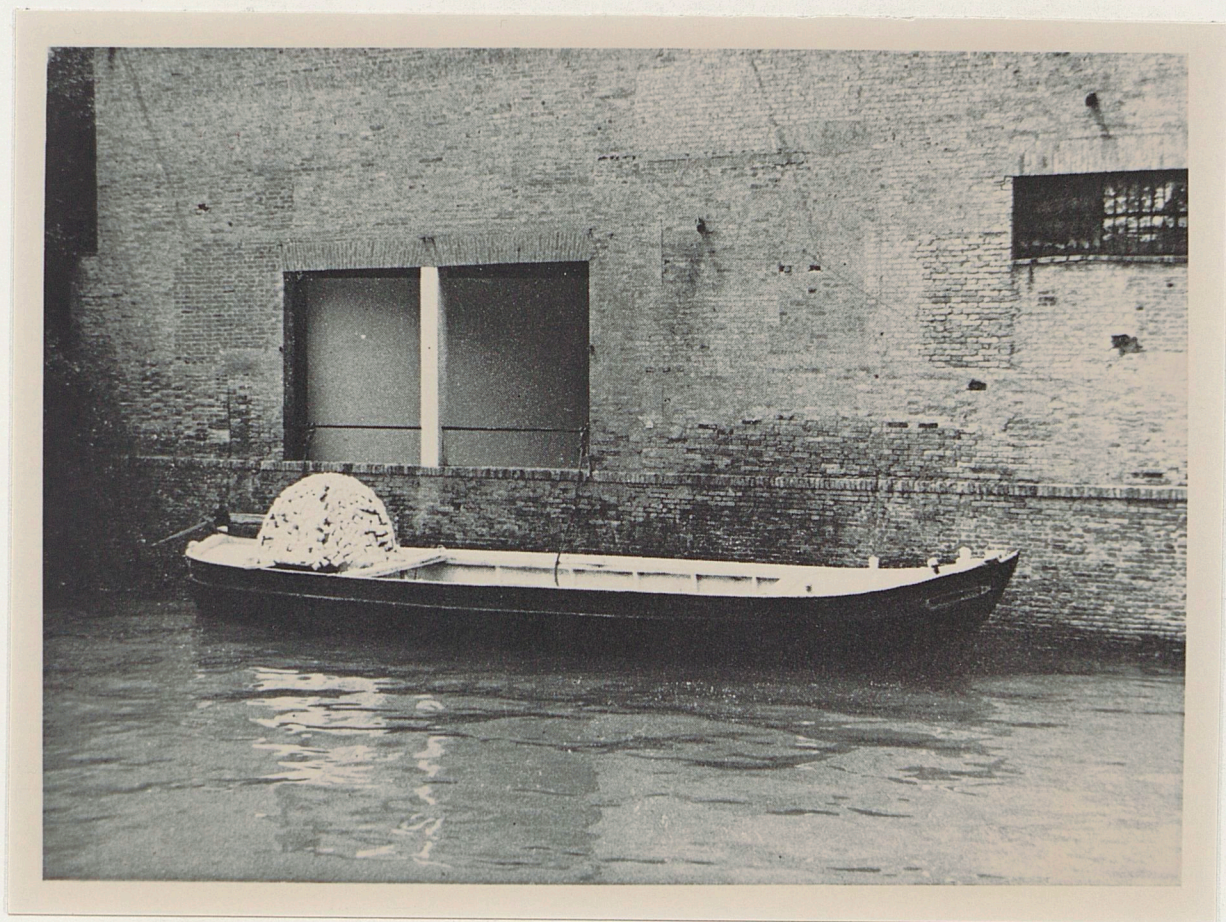


Abb. 25: Mario Merz, Alla deriva con i numeri di Fibonacci, Vascello fantasma,
Abb. 115.

XIII. INTERVALLI

1) Briefwechsel vom 19.2.72

2) Interview vom 27.7.72

3) Interview vom 27.7.72

4) Interview vom 27.7.72

5) Interview vom 27.7.72

6) Interview vom 27.7.72

7) Interview vom 27.7.72

8) Interview vom 27.7.72

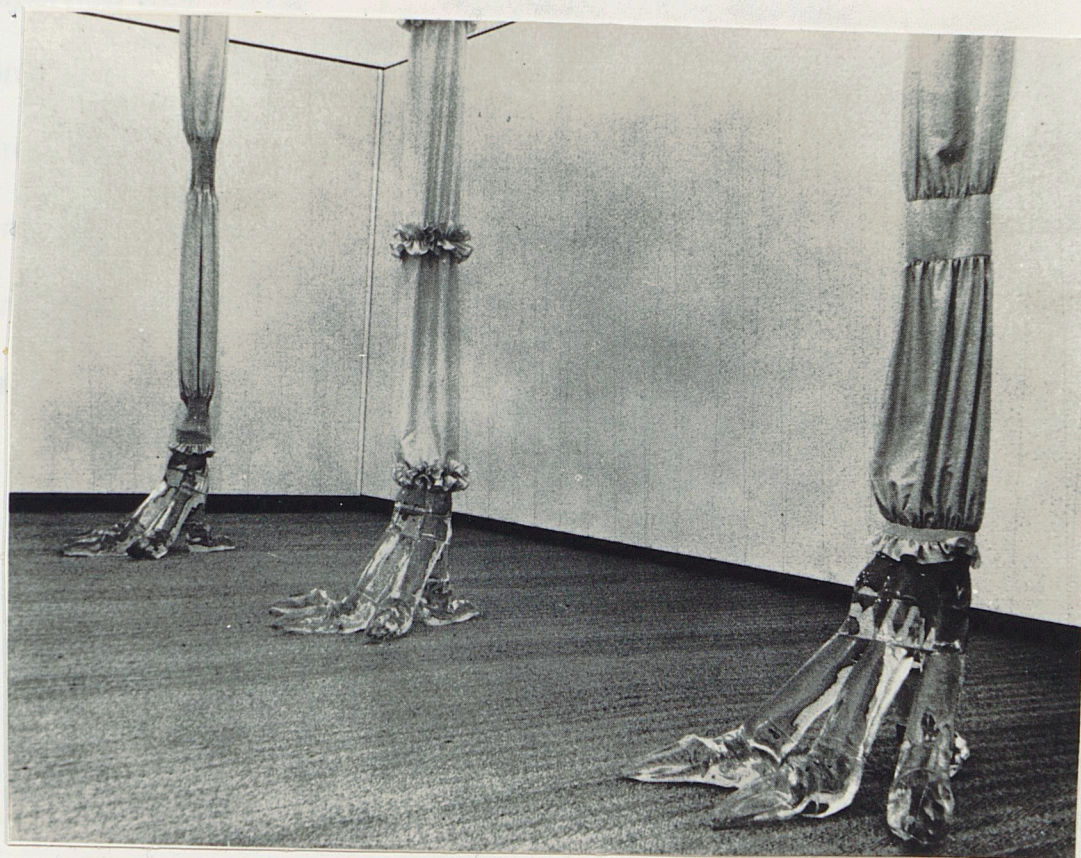


Abb. 26: Luciano Fabro, Oggetti, 1969/72, Murano-Glas, Abb.114.

XIII. INTERVIEWS

- 1) Briefwechsel vom: 19.2.95: Herr Dr. Harald Szeemann, Tegna
- 2) Interview vom: 4.5.94: Frau Dr. Annette Lagler, Düsseldorf
- 3) Interview vom: 9.3.94: Herr Harald Kimpel, Marburg
- 4) Interview vom: 30.9.93: Herr Paolo Scibelli, Venedig
- 5) Interview vom: 1.12.94: Herr Lothar Orzechowski, Kassel
- 6) Interview vom: 9.1.95: Herr Frank Petri, Kassel
- 7) Interview vom: 14.12.94: Frau Karin Stengel, Kassel
- 8) Interview vom: 3.3.95: Herr Prof. Dr. Klaus Gallwitz, Frankfurt